د. زهران محمد جبر عبد الحميد
أستاذ الأدب والنقد المساعد
كلية اللغة العربية
جامعة الأزهر

فن القصة

تاريخ ودراسات

١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

تتبوأ القصة مكانا عليا بين فنون الأدب ، وتجتذب نحوها القسم الأكبر من القراء الذين يفضلونها على سائر أنواع النثر الأدبي من خطبة ومقال وبحث كما يقدمونها على الشعر أيضاً لأن له صفوته المثقفة ، ولعلنا لا نكون مغالين حين نقول إن عصرنا الحالي هو عصر القصة ، ولعل بها ما يشمل كل أنواعها من قصة طويلة أو أقصوصة ورواية ، ولا يفهم من حديثنا أننا نقصد غروب شمس الشعر ، وعدم ملاءمته لروح عصرنا ، أو الغض من القيم الفنية لأنواع النثر الأخرى ، فالشعر كأسمى فنون القول طائفة تهزها أغاريده وتطربها أنغامه ، وللأبحاث والمقالات وبقية أنواع النثر فئات وطوائف تعنى بها كل العناية ، وما كان الأدب - وهو فن جميل - أن يكون لضرب من ضروبه ، أو لون من ألوانه عصر يلائمه وآخر لا يلائمه ، ذلك لأن عماده العاطفة والوجدان ، والناس في عصور التاريخ المختلفة محتاجون للفن الذي يخاطب عواطفهم ويثير انفعالاتهم ويرضي ذواتهم نثراً كان أو شعراً ، إلا أن بعض ميادين الأدب - كميدان الشعر مثلا - يلجه من لا يحسنه ويعالجه من لا يوافقه طبعه ، ولا يملك له استعداداً ولا إمكانات فيدعي ويزهو ، ويستطيع مثل هذا أن يعرف بما لا يعرف وهو حينئذ إلى ضارب الرمل أو قارىء الكف أقرب منه إلى الشاعر ، يخدع سامعه مع أنه يعتقد في نفسه أن ما يقوله ضرب من الهزل ، والفرق بين هذا وذلك أن من يستمع أو يقرأ الشعر الرديء

ينصرف عنه فيكتشف سره وتبور تجارته، وتخبو قناديله بينما يظل الثاني مخدوعاً حتى يتبين حقيقة ما خدع به.

وهكذا انصرف المطالعون والمثقفون والصفوة – مؤقتاً – من دوحة الشعر التي عجت بالغثاء، ينشدون صرفاً آخر يستروحون عبقه ويتنفسون عبيره، ليجدوا في القصة ضالتهم، لأنها أرحب ميداناً من الشعر الذي يصور ثورة النفس في لحظة خاصة من لحظات الحياة، والتعبير فيه محاط بقيود الوزن والقافية، ووحدة النغم وتماثل الحركات، ولكنه في القصة حر طليق.

ومن أجل هذا وجد الكتاب والمثقفون – على حد سواء – في القصة مجالاً لم يجدوه في الشعر، أتاح لهم أن يجعلوا محورها تصوير مشكلة أو إبراز صورة الحياة، أو عرض شخصيات كنماذج حية لما يرمون إليه، أو عرض حوادث وعادات يهدفون منها غرضاً معيناً.

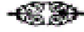
ولقد أتاحت هذه الرحابة في القصة والتعبير الطليق فيها للكتاب أن يتناولوا البيئات المختلفة والشخصيات المتعددة التي تقل تارة وتكثر أخرى، وتعيش في عالم الخيال، وأحياناً في دنيا الواقع، كما أتاحت القصة نفسها أن تطول وأن تقصر حسب الظروف والدوافع والغايات والأغراض.

ودراستنا هذه محاولة للتعرف على هذا الفن عبر بابين بفصولهما وصفحاتهما للبحث عن أصول هذا الفن في الأمتين العربية والغربية في

جانبها التاريخى النظرى ، متخذين من مفهوم القصة على المستوى الإصطلاحى مدخلا لدراسة الأطوار التاريخية ، ثم نستخلص منها بناءها الفنى وعناصرها ومادتها ، وبعد أن تحدثنا عن الجانب النظرى فى الباب الأول بفصليه ، حاولنا فى الباب الثانى بفصليه إقامة صلب دراسة تطبيقية على نماذج من القصص تكشف عن مقدار فنية القصة فى كل مرحلة ، لعلنا بهذه الدراسة نسهم بإضاءة جديدة فى ميدان الدراسات الأدبية الفسيح .

(وما توفيقى إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب)

المؤلف



الباب الأول

القصة وأطوارها

الفصل الأول

القصة

(١) الاصطلاح

(٢) الشكل

(٣) المضمون

مفهوم القصة

لكل مجموعة من النقاد رأيها فى مفهوم القصة فن قائل :

أن القصة رؤية فنية للقاص تنقل الحوادث فى إطار العناصر الفنية المكونة لها ، تعبيراً عن الحياة بتفصيلاتها وجزئياتها كما تمر فى الزمن عائلة فى الحياة الخارجية والمشاعر الداخلية بفارق واحد ، هو أن الحياة لا تبدأ بنقطة معينه ، ولا تنتهى إلى نقطة معينة ، ولا يمكن فرز لحظة منها يبتدىء فيها حادثة ما بكل ملابساتها عن اللحظة التى قبلها ، ولا تقف هى عند لحظة ما انتهى عائة لهذه الحادثة بكل ملابساتها .

أما القصة فتبدأ وتنتهى فى حدود زمنية معينة ، وتتناول حادثة أو طائفة من الحوادث بين دفتى هذه الحدود ، وهى وسيلة لتصوير الحياة وتحليل العواطف ودراسة الشخصيات . يعالج الكاتب فيها جوانب أرحب . يصور حادثة من حوادث الحياة أو عدة حوادث مترابطة يتعمق القاص فى تقصيها والنظر إليها من جوانب متعددة ليكسبها قيمة إنسانية خاصة . مع الارتباط بزمانها ومكانها ، وتسلسل الفكرة فيها وعرض ما يتخللها من صراع مادى ونفسى ، وما يكتنفها من مصاعب وعقبات بطريقة مشوقة تنتهى إلى غاية وهدف يتآلف الخيال مع الواقع فى تنظيم العلاقة بين الحوادث وفق شروط القصة الفنية .

ويصطلح آخرون على أنها إختيار وتنسيق ، إختيار لحادثة أو عدة حوادث تبدأ وتنتهى فى زمن محدد ، وتصور غاية معينة ، وتساق جزئياتها

سياقة معينة لتؤدى إلى تصوير هذه الغاية ، فليست مجرد تسجيل لخط سير الزمن والحوادث بلا بدء ولا انتهاء ، ولا لتسجيل الخواطر والانفعالات بلا ترتيب ولا تنسيق ، وهى تصور فترة من الحياة بأحداثها ووقائعها ، ثم تريد فتنسق جزئيات هذه الفترة بحيث تكون لها غاية .

كأنما تقف الحياة عندها لحظة — وهى لا تقف أبداً — قبل أن تتابع السير إلى أجلها المرسوم ، وهذا التنسيق هو العمل الفنى فيها ، وهو الذى يختلف فيه قصاص عن قصاص ، وتتعدد فيه النماذج .

وأنه ليتساوى أن يتناول فى هذا التنسيق فترة واقعة بالفعل ، وحوادث تمت على هذه الأرض ، وأشخاصاً عاشوا هذه الحياة ، أو يتناول فترة وقعت فى الخيال ، وحوادث تمت فى النفس وأشخاصاً عاشوا فى الضمير ، فالمهم هو طريقة التنسيق بالحذف هنا والاضافة هناك ، وبالتقديم والتأخير فى الجزئيات ، وبقيادة سير الحوادث والخوالج لتؤدى إلى تصوير خاص لهذه الفترة يفرزها من شريط الزمن الذى لا يقف ، ويضع لها طابعاً موسوماً بنظرة صاحبها إلى الحياة »[1] .

ونحن حين نفحص العمل القصصى نجد أنه يتضمن أحداثاً جزئية كثيرة وخبرات متنوعة هى فى الحقيقة المادة التى تتكون منها هذا العمل .

والحق أن الكاتب القصصى يستغل فى عمله هذه المادة التى توفر عليها ، فهو فى حياته قد اصطدم بكثير من المشكلات التى نجح — أو أخفق — فى حلها ، وهو فى ذلك قد اتصل بعدد لا حصر له من الناس وتفاعل مع كثير منهم ، وهو فى كل لحظة يعاصر مجموعة من الحوادث أو الانفعال التى

---

(١) ٧٦ — ٧٧ النقد الأدبى أصوله ومناهجه . سيد قطب .

لا يمكن أن توجد الحياة بدونها ، فى البيت وفى الطريق وفى العمل .

ولا شك أن كل هذه الأشياء تصادف كل إنسان غيره ، فليس هو وحده الذى يعيش بين الناس ولكن لم يحدث أن أصبح جميع الناس كتاب قصة لأن الأول عنده إمكانات لا تتوفر فى غيره . حقا إن كل إنسان يستطيع أن يحكى حكاية أو يقص حادثة شاهدها فى الطريق أو وقعت له . بمعنى أن الاستعداد القصصى خاصة إنسانية يشترك فيها جميع الناس .

ولكن كاتب القصة يختلف عن كل إنسان فى أنه ينظر إلى الأشياء الواقعة نظرة خاصة فهو لا يقف عند السطح ، ولكنه يتعمقها ويفرز عليها من أفكاره وخياله ويجعل لها تكويناً آخر وفلسفة أخرى ، ثم هو يختزن كل ذلك فى نفسه ليستغله فى يوم من الأيام ، وهو حين يعود إلى نفسه لكى يستمد من ذلك المخزون فإنه لا يستمد منه اعتباطا ، ولكنه يستمد منه ماله أهمية خاصة .

لذلك كانت مادة العمل القصصى الناجح دائماً مادة لها هذه الصفة — أعنى صفة الأهمية — ولا تأتى أهمية هذه المادة من أهمية الحادثة مثلا ، أو أهمية التاريخ لأن الحادثة فى ذاتها مهما كانت أهميتها الخاصة لا تكفى لإخراج عمل قصصى ناجح ، وإلا كان من السهل على كل إنسان أن يختار الحوادث الكبرى ليتخذ منها مادة قصصه .

والحق أنه ليس كل القصص التى تتناول الحوادث الكبرى ذات قيمة أدبية ، ولكن القيمة تأتى من أن الكاتب قد تعمق هذه الحادثة أو نظر إليها من جوانبها المتعددة ، وبعبارة مجملة نقول : قد أكسبها قيمة إنسانية خاصة ولذلك قد تكون الحادثة فى أصلها بسيطة وصغيرة ، ولكن القصاص يرى

فيها – من وجهة نظر خاصة – أهمية تجعلها تفوق فى نظره أهمية كثير من الحوادث الأخرى[١].

على أن المساحة الزمنية التى يمكن استيعابها فى القصة مع تمدد المكانية أو تغيرها حسب الحوادث تمنح القصة « حرية الطول كما تشاء ، فتتسع جوانبها وأطرافها كما تشاء . هذه الحرية تهيء للقصة أن تتناول موضوعها من أول نقطة ، وأن تلم بجميع ملابساته وجزئياته ، وألا تقتصر على عدد معين من الشخصيات والأحداث ، وألا تقف دون حادثة خارجية أو خالجة داخلية .

وكما تتسع هذه الحرية فإنها تضيق أحيانا ، فحرية تناول الحوادث ومساحتها بالنسبة الأقصوصة قصيرة لأنها تتبع خط سير واحد حول حادثة بارزة ، أو حالة شعورية معينة ، أو شخصية خاصة ولا تتوسع لتناول جميع ملابساتها وجزئياتها . وما يتصل بها من حالات وأسباب فى محيط الحياة العام »[٢].

إن القصة علاج فنى يقوم القاص فيها مقام الطبيب الذى يحدد الداء ويصف الدواء إلا أن القاص يتناول شرائح متباينة من البيئة الآنية أو الماضية فيجسد علاقاتها التى تدور بين قطبى الخير والشر وما يتبعهما من تفاصيل وفروع ، متخذاً من عنصر المصادفة ركيزة وواسطة لبناء الحوادث ، فما من قصة من واقع الحياة يمكن أن تسلم من عنصر (المصادفة) ذلك أن الحياة لا يمكن أن تسمى حياة بدون أن يسيطر عليها القدر ، فاذا لم يكن هنالك

---

(١) ١٣٣ – ١٣٤ الأدب وفنونه . عز الدين اسماعيل .

(٢) ٧٧ : النقد الأدبى أصوله ومناهجه . سيد قطب .

قدر ، فمعنى ذلك أن هناك فقط عقلا بشرياً ، والعقل البشرى وحده إذا صنع قصة فإنه يخرجها مخلوقاً خيالياً لا يتصل بالحياة ، فلا بد إذن من المصادفة ليوجد القدر لأنهما زوجان لا ينفصلان [١] .

فنية القصـــة :

ليست القصة هي مجرد الحوادث أو الشخصيات إنما هي - قبل ذلك - الأسلوب الفني أو طريقة العرض التي ترتب الحوادث في مواضعها وتحرك الشخصيات في مجالها ، بحيث يشعر المتلقي أن هذه الحياة حقيقية تجرى وحوادث حقيقية تقع وشخصيات حقيقية تعيش وهذا يتضمن :

أولا : ترتيب الحوادث بحيث تجرى كما لو كانت تجرى في الحياة بلا تعمل أو افتعال ، وهذا وهم بطبيعة الحال ، والحوادث في الحياة لا تقف عند حد لتؤدى إلى غاية محدودة ، بينما هي في القصة تساق على وضع خاص لإبراز غاية معينة في زمن معين ، ولكن براعة القصاص هي التي تجرى الحوادث في هذا السياق المعين بلا تعمل ولا افتعال ، وكأنما الحياة قد سارت بطبيعتها في مسارها الطبيعي المعتاد ، ولكل قصاص طريقته وأسلوبه الذاتيان ، ولكن هذا هو الشرط العام .

ثانيا : صحة رسم الشخصيات بحيث تتضح سماتها وملامحها ، وكلما وضحت السمات والملامح كاملة من الخارج والداخل كان ذلك أكمل ، ولكل قصاص طريقته في رسم الشخصيات ، فبعضهم يستعين على رسمها بوصف الملامح الخارجية أو الداخلية أو هما معاً ، وبعضهم يدع الحركات والحوادث

---

(١) ٢٣٢ : فن الأدب ، توفيق الحكيم

ترسمها ، وبعضهم يستخدم هذه الطريقة وتلك ، وبين ذلك كله طرائق شتى تتبع مزاج كل قصاص وميوله وثقافته .

ولا بد في كل قصة من أن تتوفر هذه الفنية لأنها هي التي بها يفرق بين حكاية الإنسان العادي بحدث شاهده ، أو قصة سمعها ، وبين الدمج الفني الذي يقوم به القاص لحوادث قصته أو الطريقة التي بها يأسر القارىء كتابة القصة في أطوارها المتنامية حتى يصل به إلى الغاية التي ينشدها .

وليس المهم هو نوع الحادثة وضخامتها ، ولا لون الشخصية وعظمتها ، فالحياة تجرى بالجميع ، إنما المهم هو الطريقة ، طريقة تناول الموضوع والسير فيه ، بحيث تؤدى إلى رسم صورة معينة للحياة ، وكأنها تجرى في طريقها الطبيعى ، وطريقة رسم الشخصيات وتلوينها بحيث تكشف لنا عن أكبر قدر من خصائصها ، وتعيش في أوسع مجال تظهر فيه طاقاتها ، ثم التعبير عن ذلك بعبارات وألفاظ وتناسق على الجو والسياق والشخصيات [1] .

وإذا كانت القصيدة الشعرية تأسر السامع أو القارىء بموسيقاها وصدق أحاسيس الشاعر فيها ، ويتفاعل معها من خلال ذلك السر الذى تشه بانفعالاته مع التجارب في قصيدته ، فإن القاص يعمد إلى أسلوب العرض وطريقة التناول ليجعلهما وسيلته في التشويق والجذب ، بالإضافة إلى الأطوار المختلفة التى ينتقل فيها بطل قصته ، وفي كل طور يضيف إلى هذه الشخصية جديداً فتضيف بدورها إضاءة جديدة على الفكرة التى يقصدها القاص ، وبطل المتلقى يتابع تطورات هذه الشخصية ويزداد بها التصاقا ولها حبا وتفاعلا قدر ما أضفى القاص عليها من وسائل التأثير حتى يظن في مرحلة تالية أن البطل

---

(١) ٧٨ ، ٧٩ : النقد الأدبى . سيد قطب

إنما يعالج موقفه هو أو يمس آخر يحل للتلق محل البطل فيظل مندمجاً مستغرقاً في الدور حتى النهاية . هذا التفاعل والتآلف إنما نتج عن إمكانات فنية خاصة تميزت بها كتابة القاص فلونت وصبغت الحدث العادي ـ الذي ربما لا يلفت نظر الإنسان العادي في الواقع ـ لو رآه بهذا اللون الأخاذ والطريقة الآسرة .

مادة القصة :

الحياة بكل متناقضاتها والواقع بكل تفاصيله وجزئياته مسرح مبسوط للقاص يأخذ مادة قصصه منه ، بل حياته وحياة المحيطين به معين ثر ، ومورد لا ينضب لحوادث القصص وما تبنى عليه من مفارقات ، ويستوى أن يجد القصاص مادة قصته من الحوادث الضخمة ذات البريق والضجيج والشخصيات العظيمة ذات الصيت والبروز ، أو أن يتخذها من الحوادث الصغيرة العادية والشخصيات المكرورة المغمورة ، أو يتخذها من هذه وتلك ومن هؤلاء وهؤلاء ، ما دام تجرى الحياة في مجراها الطبيعي ، ويحرك شخوصه وحوادثه كما يتحرك أمثالهم في الحياة ، ولا يشعرنا أنه واقف خلف (ستار خيال الظل) ويحرك دمى صغيرة أو كبيرة ، كما يشاء هو لا كما تشاء طبائع الأشياء ، وقد تكون الشخصيات (أسطورية) تاريخية حقيقية أو وهمية أو واقعية ، ويعنى ما سبق أن الفن القصصي يشتق مادته من الحياة [1]

وإذا كانت الحياة بكل ما تشتمل عليه من مواقف سارة أو محزنة ، خيرة أو شريرة تصلح لأن تكون مادة قصصية ، فإنه لا بد وأن تكون هناك قواعد في كتابة القصة حتى يتميز هذا الفن عن أن يكون مجرد حكاية تسرد على الأسماع ، لا عناصر فنية لها ، ولا هي تنتمي إلى الأدب بحال .

---

(١) ١٣٦ : الأدب وفنونه .

وقد ذكر الأستاذ محمود تيمور قواعد القصة حتى تكون فنية نوجزها فيما يلي [١] :

أولا : أن تكون القصة وحدة فنية ، وبهذه الوحدة تتوافر فنية القصة ، وما الوحدة الفنية إلا أن يجعل الكاتب همه مقصوراً على إبراز الفكرة الأساسية ، متجنبا جهد الطاقة أن يتطرق إلى آفاق أخرى ، وإيضاح ذلك أن يراعى الكاتب قصر همه فى جوهر الموضوع خالصا من طغيان الزخرف ، فلا يطمس التفاصيل الثانوية ، ذلك الجوهر الجدير بالعناية والإيثار ، والقدرة الكتابية تظهر فى التقاط لوامع التصميم من الموضوع ، فواجب أن يخضع الكاتب قلمه ، ولا يدع الموضوع خاضعاً لقلمه يجره حيث شاء ، وما أن استطاع أن يخلص لموضوع هذا الإخلاص ظهرت أفكار القصة متماسكة وخرجت القصة بنيانا متراصا لا حجر فيه لغير معنى .

ثانيا : أن يراعى فى عرض الموضوع جانب التلميح ما أمكن ، وأن يحذر جانب التصريح ، فلا يشرح الكاتب الموضوع ويحلل الشخصيات فى شكل مطول ، بحيث لا يترك شيئا لفطنة القارىء وذكائه ، فإذا لم يعن الكاتب بهذا الجانب كان متهما قارئه بالغفلة وجمود الذهن ؛ إذ يوضح ما ليس بحاجة إلى توضيح ، ولا يشعر بالشوق إلى ما يجىء منها بعد ، فلا بد أن يدع الكاتب القارىء فرجة يستطيع بها أن يأتى من التلميح إلى التصريح .

وهناك طرق شتى للعرض ، فبعض القصاصين يوقظنا بعنف منذ اللحظة الأولى لأنه يبدأ قصته بانفعال حاد أو حركة عنيفة أو مشهد صاخب ، وبعضهم يبدأ حديثه هونا وبأشياء عادية جداً ولا يكاد يشعرنا بأن هناك شيئا ذا بال

---

(١) ١٠١ : دراسات فى القصة والمسرح محمود تيمور

وقع أو سيقع ، وشيئاً فشيئاً يرسم إحساسنا بالمشاعر ، ويملأ خيالنا بالصور ويطبع في حسنا الموقف كله كأننا عشناه .

كما أن بعض القصاص يضع الحوادث والشخصيات في إطار من مناظر الطبيعة والمشاهد المصنوعة ، كأننا في المسرح ، ويصل بعضهم في هذا إلى حد أن يجعلنا نشعر بأن هذه المناظر والمشاهد هي بعض الشخصيات العاملة في جو القصة لأنها لا تنفصل عن شخصياتها وحوادثها ومجراها ، وهذا هو الإبداع الفني ، وبعضهم يجعلها مجرد إطار ، وكثيراً ما يخفق هؤلاء في إشعارنا بأهمية هذه المظاهر والمشاهد ، فيبقى وصفها حشواً لا يتسق مع القصة ولا يعبر عن شيء فيها .

وهناك من يجرد الجو من المناظر والمشاهد ، ويلتفت إلى الحادثة أو الشخصية وحدهما كما لو كانا يقعان في محيط مجرد من الزمان والمكان والأشياء ، ويحتاج هؤلاء إلى قوة بارعة لغمر القارىء في جو القصة ، وإغراقه في لجتها ، فلا ينتبه إلى المحيط الخارجي ولا يخرج من سحر الشخصية أو أسر السياق .

وبعض القصاص يصور لنا الحوادث والشخصيات بغاية الدقة والبراعة من الناحية القصصية ، ولكنه لا يتجاوز محيط هذه الحوادث والشخصيات المحدودة ، ولا محيط الفترة الزمنية التي تجري فيها الحوادث ، من هؤلاء « أندريه جيد » في « الباب الضيق » و « السيمفونية الريفية » على رغم ما فيهما من شفافية روحية ، و « أوسكار وايلد » في « صورة دوريان جراي » و « وشبح كنترفيل » ، و « برناردشو » في « جان دارك » و « تابع الشيطان » .

وبعضهم يجعلنا نقف — بعد الحوادث — وجهاً لوجه أمام الحياة كلها ، — ذاتها الخالقة وأوضاعها الكونية ، وأقدارها الشاملة . وهذا البعض لا يحدثنا عن هذه الشئون حديثاً مباشراً ، وإنما يدعنا نتسرب من خلال الشخصيات المعينة إلى الإنسانية الخالدة — كما ترتسم في بصيرته — فتلك الحادثة جزء وكل ، وهذه الشخصية فرد ونموذج ، ويبلغ بعضهم في الإبداع إلى الحد الذى تصبح نماذجه البشرية أبقى وأحيى من المخلوقات الإنسانية ، وتصبح أحداثه ووقائعه سمة على الكون والدهر أوضح من الحوادث التاريخية ومن هؤلاء (تولستوى) في (البعث) و (توماس هاردى) في (تس) و (جود المغمور) و (دستويفسكى) في (المقامر) وأوزيا سيف في (ابن الطبيعة) .

وبناء على ما سبق فإن القصة هي الحياة ، فليس الواقع المحدود الصغير هو مجال القصة وحده ، إنما الواقع الأبدى كما يبدو من خلال الواقع الوقتى وهو النماذج الإنسانية — كما تبدو من خلال الشخصيات الفردية ، وهذه آفاق القصاص الكبير ، كما هي آفاق الشاعر الكبير سواء بسواء .

كما أن بعض الكتاب يتجه إلى الصراع الإجتماعى أو إلى التحليل النفسى إلا أن الغلو في الإتجاه الإجتماعى يكاد يحول القصة إلى توجيهات إجتماعية مباشرة ، لا عملا فنياً يخاطب الحاسة الفنية ، ويجرى في تاريخ الحياة الطبيعى المرسوم والغلو في التحليل النفسى يكاد يحيل القصة تسجيلا لمشاهدات معملية[1] .

(١) ٧٩ - ٨١ : النقد الأدبى أصوله ومناهجه .

ثالثاً :

أن يعنى الكاتب برسم شخصياته وأن يجعلها تصدر فى أقوالها وأفعالها عن منطق الحياة التى أراد لها المؤلف أن يعيشها بواعيتها الظاهرة وواعيتها الخفية أيضاً حتى إذا مضى القارىء فى تفهم هذه الشخصيات ، وتصور ما يقع من أمثالها لم يجد نفسه مصطدماً بشىء غير مألوف يأباه المنطق والذوق ، وما أجدر أن يلق الكاتب بال باله إلى هذا الجانب من البراعة فى التحليل النفسى فإنه يتوقف عليه شطر عظيم من فنية القصة .

رابعاً : أن لا تكون الشخصيات بوقاً ينقل ما يلق إليه المؤلف من الكلام ، فيكون المتكلم هو المؤلف نفسه على لسان هذه الشخصيات الببغاوية ، والواجب أن يبق للشخصيات كيانها المستقل ، وأن تظل حية فى حركاتها وسكناتها ، وأن يحس القارىء من أعمالها حرارة هذه الحياة ، ويتعرف من فعالها ما تتميز به من شمائل وحقائق ، فلا تتكلم هذه الشخصيات إلا بالأسلوب الطبيعى الذى يلائم نفسيتها ، ولا تعمل إلا وفق الحوادث على منهجها المرسوم لها ، وبناء على هذه القاعدة لا يجوز أن يدلنا الكاتب على شخصية يائسة بأن يجعلها تقول : أنا يائسة ، ولكن يعالج إلى أن تفصح الحوادث نفسها عن يؤس هذه الشخصيه . هذا إلا إذا كان الموقف يستدعى بطبيعته أن تتكلم الشخصية بلسانها لتفصح عن حالها .

خامساً : أن يكون لكل قصة معنى . لأن القاص ككل فنان آخر مصور للحياة فى مختلف ألوانها ، مترجم عما يعتلج فى رأسه وما يجيش فى صدره من معان ومشاعر ، فهو إذا كتب لم يكن إلا مصوراً لمعانى وإيضاحاً لهذه المشاعر . هذه المعانى المستمدة — فى الغالب — من الواقع الذى هو ملء سمعه وبصره ، وما هو فى نطاق الجو المحلى الذى يعيش فيه ، وإما أن

تكون هذه المعانى مستخرجة من صميم النفس البشرية تلك النفس الثابتة بميولها الحافلة بغرائزها ، والقصة معرض للتصوير والتحليل يوحى برموزه وإشاراته إلى القارىء بالغرض الذى رمى إليه (١) الكاتب القصصى .

سادساً : وهنا نقول إن القصة يجب أن تكون واضحة الهدف والمرمى مهما كانت رامزة إلى معان خفية فى بعض تفصيلاتها لأن الشخصيات بحكم طبيعتها ونمائها وتطورها تكون على عكس ما يقصد منها فى الرمز . إلا إذا كانت الشخصية بالرمز توحى بالمعنى أكثر من أن تكون مباشرة لأن القصة من عمل الوعى ، ونصيب اللاوعى فيها محدود وأثره لا يبدو على كل حال فى التصميم الفنى للقصة ، ولا فى التعبير عنها إلا بمقدار ، فقد يكون له أثر فى تكوين الشخصيات وتصويراتها وأفعالها ، ولكن أثره ضعيف فى التعبير عن هذه التصورات والأفعال لأن التعبير فى القصة يتم فى حالة وعى كامل .

سابعاً : يحسن أن لا تخلوا القصة من عنصر التشويق بمعنى أن تستحوذ على القارىء فى أثناء قراءته نشوة وروعة تدفعانه إلى متابعة القراءة فى نشاط وانتباه بحيث لا يكون منبع هذا التشويق الإفتعال والاختلاق للمواقف وتكلفها ، ولكنه ذلك التشويق الذى يعتمد على الحذق واليقظة ، وأن يكون فن الكاتب قادراً على أن يجعل مظاهر التشويق جزءاً طبيعياً من سياق القصة بأن يضمن إنتباه القارىء ونشاطه ويوفر له وسائل اللذة والإستمتاع .

ثامناً : يجب أن يعنى الكاتب بلغة قصته ، فلا يبالغ فى المحاسين البلاغية وغيرها ، بل يجعل الألفاظ على أقدار المعانى جهد المستطاع (١) .

---

(١) ١٠٦ : دراسات فى القصة والمسرح .
(١) ١٠٧ - ١٠٨ : المرجع السابق .

يقول تشارلتن : « القصة ضرب من الخيال الفكرى له مهمة خاصة به ، هى أن تقص أعمال الرجل العادى فى حياته العادية بعد أن تضمها فى شبكة من الحوادث كاملة الخيوط متتبعة كل فعل إلى أدق أجزائه وتفصيلاته وسوابقه ولواحقه موغلة فى دخيلة النفس حيناً لتبسط مكنونها أثناء وقوع الفعل مستعرضة الآثار الخارجية للفعل حيناً آخر لا تترك من جوانبه وملحقاته ونتائجه شاردة ولا واردة إلا جلتها فى أمانة وصدق كما تحدث فى الحياة الواقعية التى يخوضها الناس ويمارسونها »[٢] .

وكلام تشارلتن عن القصة بأنها ضرب من الخيال الفكرى يسوقنا إلى لغة القصة والأسلوب الذى تكتب به ، وإلى لغة الحوار والذى نراه إن الأداء فى القصة يختلف باختلاف أنواعها فالتاريخية والعيلية يلائمها سمو الأداء وروعة التعبير وتقترب لغة القصة عندئذ من لغة الشعر التى يختار الألفاظ المشعة ذات الظلال ، ويتحدث الأشخاص فى هذين النوعين بلغة عالية .

أما القصة الإجتماعية والسياسية التى تتناول فترة من حياتنا وتصور جوانب من عاداتنا وتقاليدنا ، فـــلا بأس بأن تؤدى بالفصحى السهلة المفهومة الخالية من اللحن والألفاظ العامية ، ولا نقبل أن يكون الحوار فى المسرحية باللغة العامية حتى ولو كانت شخصية أحد المتحاورين من الأميين ، على أن السمة العامة لكل من القصة والأقصوصة والمسرحية النثرية هى السهولة والوضوح والإبتعاد عن الألفاظ والكلمات متى تعوق القارىء أو المشاهد عن تتبع مجرى الحوادث ومقرأها لفهم المقصود من معانى الكلمات الصعبة .

---

(٢) ١٢٨ : فنون الأدب . هـ ب تشارلتن ترجمة زكى نجيب محمود .

الفصل الثاني

نشأة القصة وتطورها

مدخل

(١) القصة عند الغربيين

(٢) القصة عند العرب

نشأة القصة وتطورها

مدخل :

ظهرت القصة منذ القديم ، منذ كان الإنسان الوحشي يعيش في عالم كله ألغاز ، وكان عقله بطبيعة الحال قاصراً عن إدراك كنهها . فوقف موقف الحيران التائه المرعوب أمام الطبيعة ومظاهرها . يتأملها طويلا ويسعى جهده لتفهم ما يدور حوله ، واهتدى أخيراً إلى حل قنع به واطمأن إليه ، فمنح لعالم الجماد روحا كروحه ، وتخيله على غرار نفسه يعيش كما يعيش . كان يرى في الصخرة المنحدرة من قمة الجبل والتي خلعتها الزلازل من مكانها وأرسلتها كالقذيفة على كوخه فهدمته آدمياً فعله يناصبه العداء ويستطيع أن يهلكه ، وهب الريح حسبها روحا جهنمية غير منظورة قادرة على أن تنكل به . يرى في نومه أحلاماً غريبة عن أشخاص ماتوا فتوهمهم أحياء مثله في عالم آخر . يخشى من كان منهم قويا مستبداً ، وتوجه له بالقرابين ، وقدم له الأطعمة وذبح له العبيد ودفن معه النساء . كل ذلك تزلفاً إليه وطلبا لرضاه .

وهكذا رأينا خيال هذا الإنسان الأول يشتغل ويخترع فيفرض الفروض ، ويفسر معضلات الحياة ، فكان هذا العمل هو أول خطوة خطاها في سبيل إنشاء الأساطير ، وما الأسطورة سوى قصة خرافية صاغها الإنسان البدائي على حسب ما أوحاه له خياله الضعيف ورؤيته المحدودة للظواهر .

وتطورت تلك الأساطير والقصص الخرافية شيئاً فشيئاً . فأخذت

تخرج عن دائرتها فعالجت سير الأبطال ووقائع الحروب ، ولكن جو الخرافة كان دائماً يسيطر عليها ، وبدأ الناس يسمعون قصص الغول وصاحب اللحية الزرقاء وما شابهها ، وما ذلك (الغول) إلا رمز للحيوان المخيف الذى ظل يفترس الإنسان ويرعبه طويلا ، وهل كان صاحب اللحية الزرقاء شارب الدماء إلا رمزاً لأمراء الإقطاعات الذين كانوا يسومون الأفراد أفظع أنواع العذاب

وبالرغم مما حوته هذه القصص من السخافة والعبث فقد عبرت عن نفسية العهد الذى كتبت فيه

ولما كانت الحروب أكبر عامل من عوامل تنازع البقاء وبقاء الأقوى وكانت حوادثها ـ بطبيعة الحال ـ تملأ فراغ حياة الأفراد والأمم القديمة ، ثم كانت طائفة الجوالة من محترفى الحكايات الذين كانوا يصوغون الأخبار شعراً وينشدونها على نغمات الآلات الموسيقية ، ويلقونها ممثلين حوادثها تمثيلا ، وذلك ليعظم وقعها فى القلوب . هؤلاء هم الشعراء الرحل . كان الواحد منهم يجمع فى نفسه شخصية الشاعر والقصصى والملحن والمغنى والممثل ولم يكن هم هذا الشاعر إلا إرضاء جمهوره[1] .

وهكذا بدأت القصة ساذجة تناسب تلك الحياة البدائية كحكاية بسيطة يترجم الإنسان بها عن مخاوفه وهواجسه ، ثم تتسع آفاق الحياة أمام هذا الإنسان وتتفسح الطبيعة أمامه ويرتقى درجات ويسعف الواقع خياله لتنمو هذه الحكايات وتخرج من طور إلى طور آخر هو مرحلة الملاحم التى تكونت من الأغانى والحكايات الشعبية .

---

(١) ٢٣ ـ ٢٦ : المرجع السابق .

القصة عند الغربيين :

كان الفنان البدائى يأخذ الأغانى من أفواه الحفاظ فيزيد عليها ، أو يحذف منها أو ينسج على منوالها ، فهو لم يكن بالحافظ الأمين على هذا التراث الأدبى ، ولا هو أيضاً بالمبتكر .

وعلى توالى الزمن كانت تتجمع هذه الأغانى فيأخذها فنان عبقرى وينظمها نظماً جديداً فى ملحمة قوية ، يتغنى فيها بتاريخ أمته ، محدثاً الناس عن أبطالها راويا لهم حوادثها الرائعة ، ومن ثم ظهرت (الملاحم) وهى كثيرة أشهرها الالياذة والأوديسة لهوميروس الاغريقى (والانيادة) لفرجيل الرومانى .

ويكاد يكون لكل أمة عريقة فى الحضارة ملاحم من هذا الصنف فللهند المهابهارتا وللفرس الشهانامة وللطليان كوميدية دانتى وللفرنسيين أغانى رولان[1] .

وهكذا ازدهرت الملحمة فى العصور البدائية للأمم حيث يغلب الخيال ويكثر الأساطير وتزدوج الحكاية والتاريخ ، وقد انتقل هذا الجنس الأدبى بخصائصه وطابعه من الأدب اليونانى إلى الأدب اللاتينى ، فقد تأثر شاعر اللاتين فرجيل (٨٩ - ١٩ ق . م) فى ملحمته التى عنوانها الانيادة وهى محاكاة فنية دقيقة لأوديسا هوميروس فى جزئها الأول أما الجزء الأخير فهى محاكاة للالياذة .

---

(١) ٢٣ - ٢٦ : المرجع السابق

والإلياذة قصة الحرب التى دامت عشرين عاماً بين (طروادة) وممالك اليونان ، أثارها اختطاف (باريس) أحد أمراء طروادة لـ (هيلانة) زوجة ملك اسبرطة اليونانية ، وقد أتى فيها هوميروس بأوصاف دقيقة خلابة عن الوقائع التى نشبت بين الطرفين وما تخللها من بطولة وحب ووفاء وشهامة ، وقد جمعت الإلياذة بعض أبطال هذه الحروب من البشر ، وبعضهم من الآلهة وأنصاف الآلهة ، وجعلت لهؤلاء الآلهة أدواراً خطيرة فى تسيير دفة الحرب إذ كان بعضهم يقف إلى جانب اسبرطة مثل (أثينا) آلهة الحكمة ، وبعضهم كان يقف إلى جانب أهل طروادة مثل (المريخ) و (أفروديت) .

تناول هوميروس كل ذلك فى خيال واسع وشاعرية فياضة ، والمعروف أن الإلياذة ليست عمل فرد واحد بل هى مجموعة قصص نظمت وجمعت بواسطة الشعراء الرحل غذلتها الأذهان التى كانت تتناقلها على مر السنين ، فخرجت حثالتها وبقيت زبدتها ، وجاء هوميروس وكان من فئة هؤلاء الشعراء ولكنه امتاز عنهم بعبقريته ، فتناولها بالصقل والتهذيب والإنشاء حتى أخرجها للناس قطعة فنية عالية .

أما الأوديسة فهى تتمة للإلياذة ومنسوبة للمؤلف نفسه سرد فيها قصة (يوليسيس) ، وكيف ضل طريقه فى البحر وهو عائد مع رجاله إلى اليونان بعد حرب طروادة ، وقد ذكر بعض النقاد أن هذه القصة ليست من عمل هوميروس ، لأنها تختلف فى الأسلوب عن سابقتها (الإلياذة) وأن الروح التى تسودها روح انسانية ، فبينما نرى الإلياذة قد أكثرت من وصف المعارك الوحشية والمناظر القاسية ، نرى الأوديسا وقد تجلى فيها عراك المرأة وحيلتها ودهاؤها ، وأسلوبها عليه مسحة من اللين والمسالمة ، ورأى آخر يقول : إن الأوديسة من عمل هوميروس ، غير أنه لم ينظمها إلا فى أخريات أيامه فجاءت صورة لذهن الشيخ الهادى ، الذى يعمل فى هوادة وروية ، بعكس الإلياذة

فقد كتبها هوميروس وهو في ريعان شبابه وفتوته، وربما كان تأليف الأوديسة في الفترة التي كادت الحرب تلقي أوزارها، فهدأت النفوس وتاقت إلى السلام والاستقرار فجاءت الأوديسا في أسلوبها معبراً عن هذه الظروف الجديدة مختلفاً عن أسلوب الإلياذة التي صورت الحروب حقيقة وواقعاً ، ولا يخفى فرق ما بين حالتي السلم والحرب وطبع أسلوب الكتابة عنهما بطابع كل .

أما الإنيادة لشاعر الرومان فرجيل ، فقد نحا فيها نحو هوميروس ، وجعل حوادثها صلة بالإلياذة ، وقد نظمها الشاعر تمجيداً لعائلة (أغسطس قيصر) امبراطور الرومان في ذلك العهد ، ومما تمتاز به هذه الملحمة عن سواها أن الآلهة قد لعبت دوراً أ كثر خطراً وأبعد أثراً مما لعبته في الملاحم الأخرى .

وهي تعد من نوع الملاحم الصناعية التي ينشئها شاعر عبقري يحاكي مادتها ويتمثل حوادثها ويقتبس لها صفات الملاحم ، ويجعل موضوعها مما يهم شعباً بأسره ، ويعد تاريخه قديماً لما للقديم من جلال في القلوب وأثر في النفوس ويسبغها أيضاً بالخوارق [1] .

والمهابهارتا ملحمة هندية نظمها أحد كهان الهند وتبلغ مائتي ألف بيت في وصف الحروب بين بني عم تنافسوا على الملك واحتربوا ثمانية عشر يوماً ، ثم انتهت القصة بفناء أحد الجيشين وزهد الثاني واعتزالهم العالم ورحلتهم إلى جنة إندرا

أما الشهنامة - وحديثنا عن الملاحم عامة - فهي ملحمة فارسية ، نظمها أبو القاسم محمد بن إسحاق الفردوسي (م ٤١٦ هـ) في تاريخ الأكاسرة وأخبارهم ووصف الحروب بين إيران وطوران ويبلغ عدد أبياتها ستين ألف بيت .

---

(١) ٨٣ : في الأدب المقارن للمؤلف .

وتعد الملاحم السابقة من نوع الملاحم الشعبية الوطنية عدا الفردوس المفقود وكوميديا دانتي ، فإنهما يمثلان الملحمة الدينية ، فدانتي في كوميديته يصور حلماً خيالياً له ، وصف فيه زيارته للجحيم والمطهر والفردوس ، وما قابله فيها من أناس مشهورين في التاريخ والأساطير ، روى قصصهم وذكر أسباب وجودهم في هذه الأمكنة ، والملحمة ملأى بأوصاف رائعة لأنواع العذاب وألوان السعادة والهناء في العالم الآخر ، كل ذلك في أسلوب أخاذ ودقة فائقة في رسم الشخصيات [١] ، يكسو هذا نظم ساحر وخيال فياض ، وكان الشاعر يحب فتاة إسمها (بياتريس) حباً جماً ، وقد حبها وهي طفلة في التاسعة من عمرها وقيل إنه لم يرها إلا مرات قليلة ، وأنها جهلت حبه ، وقد تزوجت بياتريس ثم ماتت فكان لهذه الفاجعة الأليمة أثرها في نفس الشاعر فكتب ملحمته تمجيداً لها .

أما أغاني رولان الفرنسية ، فهي قصة الحرب التي كانت ناشبة بين العرب والفرنسيين أيام فتح الأندلس وبطلها رولان ، بطل خرافي من جنود شارلمان .

وإذا كان ما سبق عن القصة الغنائية والتي تمثلها الملاحم فإن النثر القصصي قد ظهر منذ القرن الثاني قبل الميلاد عند اليونان ، وكان آنذاك — أيضاً — ذا طابع ملحمي حافلا بالمغامرات الغيبية وبالسحر والأمور الخارقة .

كما عرف الأدب اللاتيني القصة أواخر القرن الأول بعد الميلاد وغلب عليها في ذلك الوقت الطابع الهجائي ، ثم تأثرت بعد ذلك بالقصة اليونانية ،

---

(١) ٣٠ : دراسات في القصة والمسرح .

مما كان سبباً لظهور القصة الخيالية قبل القصة التاريخية .

وفى العصور الوسطى ظهرت قصص شعبية متأثرة بما فى الأدب العربى من ذلك اللون ، ومن هذه القصص قصص الفروسية والحب ، ومن المرجح أن هذه القصص العاطفية كانت أثراً من آثار اتصال الغرب بالشرق فى الحروب الصليبية ، وفى الأندلس حيث التقى الجنس العربى بالأجناس الأوربية مما نتج عنه تشابه فى المضمون العاطفى والبطولى بين القصتين .

وفى عصر النهضة كانت قصص الرعاة أقرب إلى الواقع من قصص الفروسية السابقة لأن العناصر الموجهة للأحداث تقل فيها ، وهذه القصص نشأت أولا فى الأدب الإيطالى ثم الأسبانى ثم الفرنسى .

ثم ظهرت فى القرنين السادس عشر والسابع عشر قصص الشطار ، وهى قصص تمثل التقاليد والعادات للطبقات الصغيرة فى المجتمع وقد وجدت أول الأمر فى أسبانيا ، ولعلها وجدت كذلك متأثرة بأمثالها من القصص فى الأدب العربى مما تمثله قصص «التنوخى» فى كتابه « الفرج بعد الشدة » وقصص المقامات العربية التى اشتهرت بين الأدباء العرب فى أسبانيا [1] .

من هذه القصص الشعبية الكبرى (دون كيشوت) لـ(سرفانتس) الأسبانى م ١٦١٦ م ، و (الديكاميرون) و (الأيام العشرة) لـ (بوكاتشيو) الإيطالى م ١٣٧٤ .

أما الأولى فهى تهكم من بأبطال الفروسية ، ولكنها فى الوقت نفسه قصة إنسانية عالية تصف وصفاً أخاذاً ، هذه الشخصية المريضة الحية ، شخصية

---

(١) ٤٥ : الأدب المقارن ، خفاجى

الرجل الذى يعيش فى عالم من وحى خياله يطلب العظمة والمجد ، ويبت فى الأمور من فوره لا يطلب تسويفاً ولا تأخيراً ، وقد وضع بعض النقاد شخصية (دون كيخوت) مع شخصية (هملت) لشكسبير فى مستوى واحد ، وإن كانت الشخصيتان كل منهما على نقيض الآخر (فهملت) ذلك الأمير البارد الطبع المتردد المثقل بأحمال التأمل ، لا يخطو خطوة إلا بعد تفكير عمن وحساب معقد ، وربما رفع قدمه ثم أعادها حيث كانت ، وقد قيل إن العالم يتكون من شخصيتين : هملت ، ودون كيخوت كلاهما مريض ، الأول يمثل التردد والخوف ، والثانى يمثل الإقدام والتهور ، فالعالم إذن وفق هذه النظرية مكون من مرضى !! مرضى العقول وهو كلام لا يقبل على علاته .

أما (الديكاميرون) لبوكاتشيو فهى مجموعة من القصص الانتقادية اللاذعة ، كشف فيها صاحبها الستار عن فضائح عصره [1] ، وأتى فى بعضها بأوصاف منافية الآداب ، وقد تفوق فى أسلوبها على جميع كتاب عصره [2] ، واشتهر أمر هذا الكتاب شهرة كبيرة حتى قيل إنه كان مصدر إلهام الكثير من الكتاب أمثال شكسبير وجوته وشوشر ولسنج .

وكان ماركوبولو الذى توفى سنة ١٣٢٤ قد رحل قبل ذلك إلى آسيا ، ومكث فى بلاط (كوبلاخان) امبراطور المغول عشرين عاماً عاد بعدها محملا بكنوز الشرق إلى وطنه ، وأخذ يروى لأهل وطنه البندقية رحلته العجيبة فى تلك البلاد النائية التى لم يكن يعرف عنها الناس شيئاً مذكوراً فى ذلك الوقت ، وكانت هذه الرحلة خليطا من الحقيقة والخيال ، تفنن فى روايتها صاحبها تفننا جعل لها سحراً وتأثيراً فى النفوس فأخذ المؤلفون يحذون حذوها

---

(١) ٣١ دراسات فى القصة والمسرح .

(٢) ٣٢ : السابق .

في كتابة قصصهم ، ومن ثم انتشر هذا النوع الجديد المملوء بالأخطار والمحفوف بالغرائب والأسرار .

وكان العالم قد سار في طريق الاكتشافات فظهر كولمبس وفاسكو دي جاما وماجلان وغيرهم من مشاهير المكتشفين الذين خاطروا بأرواحهم في سبيل تحقيق فكرتهم ، وقامت الدول تتنافس في البحر بأساطيلها ، وعلى رأسها المكتشفون والمستعمرون يسعون في الحصول على الثروة من طريق التجارة أولا ثم الاستعمار ثانياً ، فقويت روح المخاطرة بين الناس . وظهر أثر ذلك كله في أدب العصر ، فقرأ الناس (روبنسون كروزو) لدانيل ديفو ، كتبها مؤلفها على أساس قصة واقعية لبحار يدعى سكارك قضى أربع سنوات وحيداً في جزيرة (جوان فرناندز) وهي قريبة من منحى ابن طفيل في فلسفته (حي بن يقظان) ، وكتب سويفت رحلات جلفر إلى بلاد الأقزام وإلى بلاد العمالقة . وهذان الكتابان أصدق صورة للعصر الذي كتبا فيه ، وكيف كانت أفكار البحار ، واكتشاف البلاد المجهولة تشغل عقول الناس وتؤثر في نفوسهم .

ولما انتهت الحروب الصليبية كان الاتصال بين الغرب والشرق قد قوي واشتد وظهرت له نتائج بعيدة الخطر منها ما هو مادي اقتصادي ومنها ما هو عقلي أدبي .

وبتأثير الكلاسيكية وقواعدها بدأت القصة في آداب أوربا وتطورت من قصص العادات والتقاليد السابقة إلى القصص ذات القضايا الاجتماعية ، وتأثرت القصة بالنزعة الرومانتيكية فظهرت القصة التاريخية بفضل والترسكوت ١٧٧١-١٨٣٢ م منشيء القصة التاريخية في أوربا وذاعت هذه القصة التاريخية في عصر الرومانتيكية وماتت بانتهائه في القرن التاسع عشر [1] .

---

(١) ٥ : ١/ : الأدب المقارن خفاجي

ثم نشأت الواقعية بعد ذلك، وقد دعا أصحاب المذهب الواقعي إلى تأليف القصة أو المسرحية على حسب الملحوظات الدقيقة لما يحيط بالكاتب من مظاهر طبيعية، والواقعيون يتخذون مادة تجاربهم في قصصهم ومسرحياتهم من واقع الطبقات الدنيا، فهم يصورون الشر والآفات في تجاربهم لتنبيه المجتمع إلى تلافي إنتاج مثل هذه التجارب.

وبفضل الواقعيين تمت للقصة نواحيها العلمية الفنية كما استقرت في الآداب الحديثة جميعها[1].

وتورد أخيراً رأياً مفاده أن ظهور القصة كان رد فعل لرواية العصور الوسطى وما بعدها في القرنين السادس عشر والسابع عشر من روايات، وفي رأي آخر، كان نتيجة لظهور شعب قارىء وحاجته إلى ما يقرأ من مادة أدبية. لتحتل القصة في القرن الثامن عشر في انجلترا مكان المسرحية الشعرية: «وقد كانت القصة أنجح في تصوير الشخصية وهي تعمل وتتحرك من المسرحية، ثم إن المقول التي كان من الممكن أن تجتذبها المسرحية في العصور الأخرى اجتذبها القصص».

وقد يقال إن القصة ظهرت بظهور البرجوازية التجارية القوية التي تمثل الطبقة الوسطى. وهذه الأسباب تصور جزءاً من الحقيقة، ولكن «كل ما يربط بينهما وبين الثورة الانجليزية، تلك الثورة التي لم تكتف بأن تطور علاقات الناس الاجتماعية، بل امتدت إلى تطور نظرتهم إلى الحياة وفلسفتهم وفنهم. فبالنسبة لانجلترا خاصة أصبح للقصة بانتهاء القرن السابع عشر كل العوامل التي تساعدها على النمو والازدهار: الواقعية، التحليل النفسي،

(١) ٦٥: في الأدب المقارن. المؤلف.

جدية الغرض ، الإطار ، وأسلوب النثر الذي يمكنه أن يعبر عن الحالات والمواقف المختلفة ، وكل هذه العناصر والوسائل والمواضيع كانت تنتظر الكاتب القصصي الذي يستطيع أن يؤلف بينها ويستفيد منها ليخلق لنا ما نعرفه اليوم بالقصة .

ليعد القرن الثامن عشر — وبحق — قرن الازدهار ، فبعد محاولات عديدة وتجارب شتى بدأت القصة تأخذ شكلا عاماً وثبتت جذورها ، وأصبحت تكون فرعا فريداً من فروع الأدب المختلفة على يدى ثلاثة كتاب فى هذا القرن وهم : صموئيل ريتشاردسون ، وهنرى فيلدنج ، وتوبياس سموليت ، وقد ظهرت أعمالهم فى الفترة ما بين عام ١٧٤٠ (العام الذى نشرت فيه قصة ريتشاردسون « باميلا » ، وعام ١٧٧١ العام الذى توفى فيه سموليت ، وترجع أهمية هؤلاء الكتاب الثلاثة إلى إدراكهم لأهمية هذا النوع من الكتابة وهو ما أسماه فيلدنج بالملحمة الهزلية المنثورة ، وأخذت قصصهم طابع العصر الذى كتبت فيه ، وأقبلت الطبقة الوسطى التى كانت قد تعودت على نبذ المسرح منذ عصر المتطهرين حينما أغلقت المسارح من عام ١٦٤٢ إلى عام ١٦٦٠ ، على قراءة القصص التى كانت تعالج مشاكلهم ، وبالإضافة إلى ذلك فقد حرص ريتشاردسون وفيلدنج على أن يكتبا وفى ذهنهما غرض أخلاقى ، وميل إلى الحكم على الشخوص على أساس خلق بحت .

ولفترة طويلة خضع التحليل النفسى للشخوص وخضعت الاعتبارات الجمالية لهذا الغرض الأساسى من كتابة القصة ، ثم حدث تطور القصة على أيدى بعض الكاتبين من مثل ريتشاردسون — كما سبق — وإذا كانت القصة قد عبرت أصدق تعبير عن الحالة الاجتماعية والفلسفية والاجتماعية فى القرن الثامن عشر ، فإنها بدأت فى أواخر القرن الثامن عشر تثور على العقل والمنطق ، وتسير فى طريق لاشعورى نحو ما يعرف بقصص الفزع والرعب

ولم يستطع الإنسان أن يواجه لفترة طويلة من الزمن ما يمليه عليه العقل والمنطق ، وأول من مهد لهذا السبيل هو الفيلسوف الإسكتلندى دافيد هيوم (١٧١١ - ١٧٧٨) ، حين أعطى الرغبة والإحساس كل سلطان على الفكر والعقل والمنطق ، وتبعه روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨) يدعون إلى الغريزة والشعور والعودة إلى فكر الإنسان الفطرى النبيل .

وقد وجدت الحركة الرومانتيكية أعظم تعبير عنها فى الشعر ، أما فى القصة فتظهر الرومانتيكية فى اهتمام كتاب القصه فى أواخر القرن الثامن عشر بموضوعات تثير الفزع والرعب والخوف ، وأهمها ما كان يدور حول الأطلال والقبور والأماكن المهجورة .

وتظهر الرومانتيكيه فى قصص الغموض والخيال بظهور « قلعة أوترانو » لهوراس والبول ، وقد نشرت عام ١٧٦٤ ، وكان والبول يؤمن بالواقعيه التى كانت قد بدأت تفقد قيمتها الفنيه ، وأراد أن يطور القصة ، وكان الرجوع إلى حكايات وروايات العصور الوسطى يعتبر نكسه لا يقبلها تطور القصه وتوصل والبول إلى نوع من المواءمه بين حكايات العصور الوسطى وسذاجة موضوعاتها ، وسعة خيالها ، وواقعية القصه فى القرن الثامن عشر .

والقصه مدين بالكثير لوالتر سكوت (١٧٧١ - ١٨٣٢) ، فقد كانت عبقريته هى المادة التى حولت العناصر المفزعه فى قصص الخوف والغموض إلى شىء جديد ، وكان إحساسه العميق بالماضى وبالتاريخ هو القوه الخلاقه فى قصصه ، واقتبس من العصور الوسطى والماضى البعيد الذى لم يعرف عنه معاصروه شيئاً وحوله إلى أدب قصصى ، وصور شخوصه ، ولكنه

لم يتعمق فى دراسة الدوافع والأسباب النفسية ولم يحاول أن ينفذ إلى أعماقها[1] .

وهكذا يختلف أسلوبه فى تصوير الشخصيات عن كتاب القصص التاريخى الحديث ، وإذا كان سكوت قد حاول أن يزين الماضى ، فربما لأنه كان يريد أن يعطى معاصريه الفكرة بأن الحاضر يحاول عبثاً أن يحطم قيم الماضى . فقد كان سكوت يحب روح العصور الوسطى التى كانت تجمع الناس حول نوع من الأخوة ، وكان محافظاً يحب التقاليد والعادات القديمة وكان واعياً للدور الذى تلعبه الطبقة الفقيرة المتواضعة فى التاريخ ولم يقلل من قيمة دورها .

وبفضل من ذكرناهم من كتاب القصص السابقين وغيرهم مهد الطريق للقصة وتطورها لتصل إلى ما هى عليه الآن .

القصة فى الأدب العربى :

القصة فى الأدب العربى ليست جديدة كل الجدة ففى الأدب الجاهلى قصص كثيرة يدور على أيام العرب وحروبهم ، وفى القرآن الكريم قصص الأنبياء ومن أرسلوا إليهم ، وقد ترجم فى العصر العباسى كثير من القصص من الأمم الأجنبية ، ومن أشهر ما ترجم – كما سنوضح – حينئذ كتاب كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة[2] .

---

(١) ٨٥ : القصة ، القصة فى الأدب الإنجليزى » . بقلم : طه محمود طه .

(٢) ٢٠٨ : الأدب العربى المعاصر فى مصر . شوقى ضيف .

تطورها :

أولا : القصة فى الجاهلية : بدأت القصة فى الأدب العربى القديم على شكل قصص قصيرة ترويها مصادر الأدب العربى كالأمالى والأغانى والفرج بعد الشدة ، ولقد كان العرب يستخدمون للدلالة على معنى القصة — بصفة عامة — عدة كلمات كالحديث والخبر والسمر والخرافة والأسطورة والمثل والحكاية[1] .

ثم تطورت القصة العربية إلى قصص المقامات ، وقصص ألف ليلة وليلة ورسالة الغفران ، وقصة حى بن يقظان .

وتدلنا المراجع السابقة أن القصة عريقة الوجود فى حياة الإنسان ، ولعلها صاحبته - كما أسلفنا - منذ عصوره الأولى ، ويقال إن القصة المصرية سبقت فى القديم غيرها من القصص ، ثم ظهرت بعدها القصة الهندية فالقصة الشامية والدلائل تشير إلى أن العرب فيهم ميل قديم إلى القصة ، وهذا الميل عميق الجذور فى نفوسهم ، ولذلك كانوا يصغون إلى القصة حين يقصها صاحبها بعناية واهتمام .

ولقد ذهب فريق من الكاتبين فى الأدب إلى أن القصة لم تعرف طريقها إلى الأدب العربى إلا خلال القرن التاسع عشر وأن هذه المعرفة بدأت بترجمة القصص الأجنبية إلى العربية ، ثم انتقلت المعرفة إلى محاكاة هذه القصص الأجنبية باحتذائها فى وضع قصص عربية ، ثم جاءت بعد ذلك مرحلة الإبتكار والإبداع .

---

(١) ١٢٦ : ملامح أدبية الشرباصى .

وفى هذا الرأى لون من تحجير الواسع ، أو لعل أصحابه أرادوا بالقصة القصة بصورتها العصرية المعروفة وقيودها الفنية وأوضاعها التى تعارف عليها الأدباء والقصاصون . لأن العرب منذ قديم عصورهم قصص يحبونها ويسمرون بها تعبر عن حياتهم تعبيراً صادقاً منذ العصر الجاهلى الذى تعد أمثال العرب وحكاياتهم نواة للنثر القصصى .

كان النضر بن الحارث فى الجاهلية يقص قصص الفرس وأساطيرهم ، وكذلك كان أبو زبيد الطائى وهو من الشعراء المخضرمين يزور بلاد الفرس ويلم بسيرها ويقص قصصهم وأساطيرهم ، كما قص الأعشى كثيراً من قصص الفرس والعرب فى شعره ، وكذلك عدى بن زيد ، كما كان أمية بن أبى الصلت يقص قصص التوراة والإنجيل .

وبجانب ما سبق يمكن أن يضاف إلى قصص الجاهلية ما كان يمثله شعراء الصعاليك ، وإذا قررنا أن شعر الصعاليك صورة صادقة كل الصدق من حياة أصحابه يسجلون فيه كل ما يدور فيها ، فإننا نصل إلى تقرير ظاهرة مترتبة على هذه الفكرة وهى ظاهرة القصصية فى شعر الصعاليك .

فشعر الصعاليك فى مجموعه قصص يسجل فيه الشاعر الصعلوك كل ما يدور فى حياته الحافلة بالحوادث المثيرة التى تصلح مادة طيبة للفن القصصى ، فهو أدب مغامراتهم الجريئة التى كانوا يقومون بها فرادى وجماعات ، وما كان يدور فيها من صراع دام مرير ، وأخبار فرارهم وعدوهم ، وتشردهم فى أرجاء الصحراء بين وحشها وأشباحها ، وتربصهم فوق المراقب فى إنتظار ضحاياهم .

كل هذا وغيره من مظاهر حياتهم مادة صالحة للفن القصصى ، وقد استغل الشعراء الصعاليك هذه المادة فى شعرهم إستغلالا قصصياً رائعاً جمع فى

صورة بسيطة عناصر الفن القصصي الأساسية من الإثارة والتشويق وتسلسل الأحداث التي تصل إلى غايتها المحتومة .

ويرجع الدكتور يوسف خليف هذه القصصية في شعر الصعاليك إلى ظاهرة الوحدة الموضوعية في شعرهم ، فتائية الشنفرى المفضلية - إذا أخرجنا منها مقدمتها الغزلية - إلا قصة غزوة من غزواته مع جماعة من رفاقه يصف فيها استعدادهم للغزوة ثم خروجهم لها ، ومضيهم في طريقهم إليها ، ثم تربصهم بأعدائهم وانتظارهم الفرصة المواتية ، وما كانوا يفعلونه في هذه الفترة من الانتظار والتربص ، ثم تحقيق أهدافهم التي كانوا يسعون إليها ، ثم تعليق من الشاعر على هذه القصة ؟ وهل تائية الأعلم إلا قصة نفسية دقيقة تبدأ مباشرة بمنظر الشاعر الصعلوك مع صاحب له وهما يفران من أعدائهما الذين يطاردونهما مطاردة عنيفة تستمر حتى ينتصف النهار ، حين يصل الصعلوكان إلى منطقة الأمان ؟ وهي قصة وإن تكن أحداثها قليلة ، فإن أروع ما فيها ذلك التحليل النفسي الدقيق لنفسية الهارب المذعور والمطارد الطامع في إدراكه ، وذلك التصوير النفسي الرائع لخوف الهارب المذعور من الموت وحرصه على الحياة حين يشتد من خلفه الخطر ، ثم طمأنينة نفسه بعد نجاته وتذكره تلك (العقد النفسية) التي تدفع به إلى مثل هذه المآزق الخطرة إفقره وهوان أسرته ، وترك الأغنياء من حوله ، والقصيدة أو القصة من هذه الناحية من الممكن أن تسلك في عداد القصص النفسية التي يعرفها العصر الحديث [1] » .

وإلى جانب شعراء الصعاليك ومسلكهم القصصي في أشعارهم نجد امرأ القيس يهتم أيضاً بهذا الجانب ، وهناك رأي يقول إن امرأ القيس ربما يكون قد تأثر بالمنهج القصصي في أشعار الصعاليك ، وليس من البعيد أيضاً أن يكون

---

(١) ٢٧٨ - ٢٨١ : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي . يوسف خليف .

امرؤ القيس قد فتنه ذلك الأسلوب القصصى فى شعر هؤلاء الصعاليك فحاول تقليده فى شعره ، ثم اتخذه مذهبا فنياً له (١) » .

فى العصر الإسلامى :

تلك القصص التى ظهرت فى العصر الجاهلى وجدت لها مدداً فى القصص القرآنى ، لتظهر القصة بخصائصها وفنيتها بوضوح فى القصة القرآنية ، وإن كانت القصة فى القرآن ليست عملا فنيا مستقلا فى موضوعه وطريقة عرضه ، وإدارة حوادثه — كما هو الشأن فى القصة الفنية الحرة ، التى ترمى إلى أداء غرض فنى مجرد ، إنما هى وسيلة من وسائل القرآن الكريم الكثيرة إلى تحقيق هدفه الأصيل ، والقرآن الكريم كتاب دعوة دينية قبل كل شىء ، والقصة إحدى وسائله لإبلاغ هذه الدعوة وتثبيتها شأنها فى ذلك شأن مشاهد القيامة وصور النعيم والعذاب ، وشأن الأدلة التى تسوقها على البعث وعلى قدرة الله ، وشأن الشرائع التى يفصلها والأمثال التى يضربها . . . إلى آخر ما جاء فى القرآن من موضوعات .

وقد خضعت القصة القرآنية فى موضوعها . وفى طريقة عرضها وإدارة حوادثها لمقتضى الأغراض الدينية وظهرت آثار هذا الخضوع فى سمات معينة ، ولكن هذا الخضوع الكامل للغرض الدينى ووفاؤها بهذا الغرض تمام الوفاء ، لم يمنع بروز الخصائص الفنية فى عرضها ، ولا سيما خصيصة القرآن الكريم الكبرى فى التعبير وهى التصوير .

ومما يلاحظ أن التعبير القرآنى يؤلف بين الغرض الدينى والغرض الفنى

---

(١) ٣٨١ : المرجع السابق .

فيما يعرضه من الصور والمشاهد ، بل لاحظنا أنه يجعل الجمال الفنى أداة مقصودة للتأثير الوجدانى ، فيخاطب حاسة الوجدان الدينية بلغة الجمال الفنية ، وإدراك الجمال الفنى الرفيع بشىء يحسن الاستعداد لتلقى التأثير الدينى ، حين يرتفع الفن إلى هذا المستوى الرفيع ، مستوى التعبير عن العقيدة ، وحين تصفو النفس لتلقى الرسالة التى تبلغ فى العقيدة حد الكمال [1] » .

وإلى جانب القصة القرآنية التى اكتملت لها جوانبها الفنية التى تدفعنا إلى القول بأن الرأى الذى يقول : إن القصة لم تعرف فى الأدب العربى إلا فى العصر الحديث غير صحيح ومجانب للصواب ، عرف المجتمع الإسلامى وظيفة القاص الذى يجلس إلى الناس فى المسجد أو مكان الوعظ ويقص عليهم أخبار الأولين ، واتسعت الفتوحات ، وجال العرب فى كل مكان واطلعوا على كثير من أقاصيص العرب والروم والهنود والمصريين وغيرهم من الأمم القديمة ، واتسع خيالهم وكثر عدد القصاص على الأيام ، ووجدنا إلى جوار كلمة القاص كلمة « الإخبارى » تطلق على من يحكى الحكايات ويقص القصص ، وكانت كلمة الأخبار تطلق على من يقص ، ونمت مواهبهم فى فن القصة وتوسعوا فى ذلك اتساعاً كبيراً [2] .

وفى الأحاديث النبوية الشريفة زاد ثر من القصص ، تلك الأحاديث التى اتخذت من أسلوب القصة وسيلة لتبليغ المعنى والغرض ، ومنهجها موافق لمنهج القصة فى القرآن الكريم .

---

(١) ١١٩ – ١٢٠ : التصوير الفنى فى القرآن ، سيد قطب

(٢) ٦٧ : فى الأدب المقارن . المؤلف

فى عصر بنى أمية :

عرفت القصة منذ بداية هذا العصر حيث نجد لعبيد بن شرية الجرهمى فى المجال القصصى بالمعنى العام (كتاب الأمثال) وكتاب الملوك وأخبار الماضين وكان قد وفد على معاوية بن أبى سفيان كما يقول ابن النديم ، فسأله معاوية عن الأخبار الماضية وأخبار ملوك العرب والعجم ، فأخذ عبيد يقص عليه ما أراد فأمر معاوية بأن يدون ما قال وينسب إليه ، وقد عاش عبيد إلى أيام عبد الملك بن مروان .

وتعتبر القصص الغرامية أحد أركان الفن القصصى العربى ، وهذا النوع من القصص قد اشتهر فى هذا العصر ، وبالرغم مما فيها من خلط فى التاريخ ومغالاة فى الوصف فإنها تحتوى على شىء من مقومات القصة الفنية .

وأهم القصص التى تمثل هذا الفن فى عصر بنى أمية ثلاث : (مجنون ليلى) و (جميل بثينة) و (قيس لبنى) وأبطالها مذكورون فى التاريخ ، ولكن منهم من اختلف فيه كالمجنون قيس بن الملوح ، فقد اختلف المؤرخون فى شخصيته اختلافا كبيراً مما حدا بالأستاذ محمود تيمور أن يشك فى وجوده [1] بينما يؤكد وجود هذه الشخصية الدكتور غنيمى هلال ، أما جميل بثينة وقيس بن ذريح فليس هناك ما يدعو إلى الشك فى وجودهما ، وإن كان تيمور يذكر الشخصيتين على الطريقة التى رسمها بها المؤرخون [2] .

ويلاحظ أن هذه القصص الثلاث قد اشتقت من ينبوع واحد ، هو ينبوع البادية ، وعالجت موضوعا واحداً هو الحب العذرى فبطلها دائما بدوى يعيش

---

(١) ص ٣٥ : دراسات فى القصة والمسرح . محمود تيمور

(٢) المرجع السابق .

عيشة الفطرة ، ويتحلى بصفات طيبة منها الكرم والشمم والعفة والشهامة ..
أما ظهور هذه القصص فى عصر واحد وعلى النمط الذى ذكر فيرجع تيمور
السبب إلى ما يأتى : ينقسم سكان الحجاز قسمين : قسم يسكن البادية وقسم
يسكن الحضر ، وقد نافس الحجازيون أمراء بنى أمية وحاربوهم ، وكادوا
يقوضون ملكهم ، ولكن شاءت الأقدار أن يستتب الأمر فى النهاية لمعاوية
وخلفائه فعاد أهل الحجاز إلى موطنهم ، واستقروا فيه واعتزلوا — مضطرين —
حياة الكفاح والسياسة ، فمن كان منهم من أهل البادية عاش عيشة السذاجة
والفقر ، ولكن قلبه كان عامراً بالإيمان الصحيح ، ومتى اجتمع الفقر والإيمان
والفراغ نشأ الزهد والتصوف ، لذلك موجة الصوفية تعم بادية الحجاز ،
وأخذ الشعراء منهم يعبرون عن إحساسهم بأشعار غزلية كلها مثل عليا فى
الطهر والعفاف والتضحية ، وأخذت تحاك حول هذا الشعر أنواع من
القصص أبطالها مزاج من الحقيقة والخيال ، ومن ثم ظهرت قصة المجنون
وما ماثلها [1] » .

ولا يمكننا أن نغفل بجانب هذا النوع من « قصص الحب العذرى » فى هذا
العصر الأموى نوعاً آخر — ولكنه أقل أهمية من سابقه — هو قصص الحب
الخليع ، وإمام هذا النوع « عمر بن أبى ربيعة فى رأى الباحثين » هذا الشاعر
المبدع ، وخاصة فى الأدب المكشوف . ويرجع السبب فى ظهوره إلى حياة
الترف والغنى ، مجتمعة مع حياة البطالة الاضطرارية التى كان يحياها أهل
الحضر من زعماء الحجازيين وأمرائهم

وكان الأمويون فى ذلك يتبعون مع هؤلاء الزعماء سياسة المال ، فكانوا
يغدقون عليهم العطايا ، ويقررون لهم المرتبات الضخمة ، ولكنهم كانوا

(١) ٣٥ — ٣٧ : دراسات فى القصة والمسرح . محمود تيمور

بجانب ذلك يحرمون عليهم الاشتغال بالسياسة، ويبعدونهم عن مناصب الدولة وكانت السبايا من الفارسيات والروميات والتركيات ومن ماثلهن قد ملأن بيوت هؤلاء الأمراء المتحضرين من سكان الحجاز على أثر الفتوحات العظيمة التي تمت في سرعة تدعو إلى الذهول، فانتقل مع هؤلاء السبايا - وكان معظمهن من البيوتات الكبيرة - الشيء الكثير من مدنية الأمم المحكومة، فاجتمع عند أهل الحضر من الحجازيين الثراء والترف والمرأة مع البطالة، فنتج عن ذلك الإسراف في اللهو، ومن ثم جاء الأدب المكشوف صورة لهذه البيئة الجديدة، وبالتأليف في فن السيرة وفي التاريخ إتسع مجال القصة في الأدب العربي [1] » .

في العصر العباسي :

يعد العصر العباسي فترة تطور كبير لفن القصة العربي . حيث نتج عن التلاقي الفكري بين العرب وغيرهم من الذين دخلوا إلى الإسلام من الأجناس الأخرى نوع من التمازج الثقافي الذي أدى إلى استحداث فنون جديدة وتطوير أخرى .

من هذه الفنون « فن القصة » ، وقد تأثر بما جاء به الفرس من حكايات ونوادر لقصصهم . فأفاد منها العرب كثيراً ، حتى أنه يمكن القول : إن القصة في الأدب العربي قسمان : قسم موضوع وقسم منقول ، أو بعبارة أخرى قصص مؤلفة وقصص مترجمة ، ومن النوع الأول قصص عنترة والأميرة ذات الهمة ومجنون ليلى وسيرة بني هلال وماماثلها ، ومن النوع الثاني كتاب (كليلة ودمنة) و (ألف ليلة وليلة) .

---

(١) ٩٧ : في الأدب المقارن للمؤلف

ومعظم القصص الموضوعة لها أصل تاريخي ، فأشخاصها أبطال حرب أو حب حقيقيون ، وحوادثها الرئيسية التي بنيت عليها حوادث وقعت في التاريخ ، ولكنها تغيرت بمرور الزمن عند ما تناقلها الناس بالرواية ، فكان الراوي يتناول القصة من مصدرها ويرويها للناس على حسب هواه ، فكان راويا ومؤلفاً في الوقت نفسه ومعظم هذه القصص مجهولة المؤلف ، أما التي تحمل اسم مؤلف معين فانتسابها إليه كانتساب بعض الملاحم القديمة لأصحابها ، فالمؤلف لم يكن سوى جامع لأخبار هذه القصة وراويها ، بعد تنقيح وتعديل ، وكثيراً ما كانت تنسب هذه القصص لرواة مشهورين ، أمثال الأصمعي .

أما القصص المنقولة فنها ما نقل من الأصل في أمانة مثل (كليلة ودمنة) وهي الحكمة على لسان الطير والحيوان ، ولعل مؤلفه أراد أن ينتقد سياسة حكام عصره ، ويوجه النصح في إطار رامز خوفاً من بطش القائمين بالأمر فلجأ إلى الحيوان والطير ليتخذها الوسيلة في التعبير عما يريد ، ثم ترجم هذا الكتاب إلى الفارسية ، وقرأه ابن المقفع[1] فترجمه إلى العربية ، وخلع عليه من شخصيته وأسلوبه ما جعل كثيراً من المؤرخين ينسبون تأليف الكتاب إليه .

ومنها ما لحقه التغيير إما بالإضافة أو الحذف أو التعديل أو التهذيب ،

---

(١) هو أبو محمد بن عبد الله بن المقفع من أصل فارسي ، ولد سنة ١٠٦ هـ ونشأ بالبصرة وفيها تلقى العلم والأدب عن أعلامها ، كما تعلم الفارسية وآدابها عن أبيه . وبذلك جمع بين الثقافتين العربية والفارسية ، من مؤلفاته : « الأدب الكبير » ، و « الأدب الصغير » ، مات سنة ١٤٥ هـ .

حتى كاد يصبح غريباً عن أصله مثل ألف ليلة وليلة [١] .

كانت الأعمال الفنية السابقة نتيجة الاتصال الثقافى والترجمة من الفارسية إلى العربية ، وظلت الأعمال القصصية تتطور فى نواحيها الفنية والجمالية مع اتساع الرقعة الإسلامية فى العصر العباسى ، ليزداد الاهتمام والعناية بالقصة ، فكثر القصص والأساطير فى الأدب العربى وألف فيها كتب كثيرة من ذلك « المحاسن والأضداد » للجاحظ ، و « المكافأة » لأحمد بن يوسف (م ٣٤٠ هـ) ، ومنها قصص : « العقد الفريد » ، و « الحيوان » ، و « قصص الأمالى » لأبى على القالى ، وروايات الأغانى للأصفهانى ، وقصص المقامات وحكايات محمد بن القاسم الأنبارى (م ٣٢٨ هـ) ، كما كان محمد بن عبدوس الجهشيارى فى هذا العقد يجمع القصص المتعلقة بالعرب والروم وغيرهم ، ويأخذ هذه القصص من أفواه القصاص والمسافرين . وكان يريد أن يؤلف من ذلك كله ألف قصة تصلح لألف ليلة من ليالى السمر ، وقد استطاع أن يجمع خمسمائة قصة ، ثم مات قبل أن يتم عمله الكبير ، وكذلك كان هناك قصص مترجمة إلى العربية من الفارسية والهندية فى عصر العباسيين ، ولقد شهد القرن السادس الهجرى ، وهو الذى استمر العصر العباسى الثانى إلى أكثر من منتصفه سبعين كتاباً من كتب القصص والحكايات ، وقد ذكر ذلك الأصفهانى .

وقد تنوعت القصص فى هذا العصر — وكما أسلفنا — فإلى جانب القصص المترجمة والمنقولة وجدنا القصة التى تنبع من التراث وتستمد مقوماتها من

---

(١) ٣٥ : دراسات فى القصة والمسرح . محمود تيمور .

بطولات السابقين ، هذا النوع الذى يسمى بقصص الحرب والبطولة ، أو « قصص الغرام » مثل الزير سالم وبنى هلال والبراق التى منها ، حرب البسوس » وسيف بن ذى يزن ، وفيروز شاه ، وما ماثلها

وقد سميت بقصص الحرب والبطولة لأنها تروى لنا بعض وقائع الحرب فى العهد الجاهلى وما يليه ، وتتحدث لنا عن شخصيات اشتهرت بالبطولة فى الحرب كعنترة ، أما تسميتها بقصص العوام ، فلأنها اشتهرت بين العوام ، أكثر من انتشارها بين الخاصة أو بالأحرى لأنها كتبت للعامة .

وهى قصص تعتمد فى هيكلها على حوادث التاريخ ، أما نشأة هذه القصص فهى نشأة طبيعية بحتة ، لأن الناس فى كل أمة يحبون البطولة والحرب يروون وقائعها مفتخرين بما حازوه من نصر فيها ، ممجدين أبطالها .

وكانت الحياة العربية حياة نزاع وحرب لأن القبائل دائماً كانت فى شجار ، وأخبار البطولات يزخر بها تاريخ العرب ، ومن ثم أخذ الرواة يروون للناس هذه الحوادث التاريخية ثم يضيفون إليها ما أرادوا ، وأخذت القصص تحاك حول هذه الأخبار شيئاً فشيئاً ، إلى أن انتهت إلى الحالة التى هى عليها ، وأشهر هذه القصص « عنترة » ، وقد عنى بها الغرب فصاغ منها أحدهم رواية قصصية بالفرنسية .

وقصة عنترة أرقى من أخواتها لغة وشعراً ، فهى تصور الحياة العربية فى العهد الجاهلى ، وتروى لنا شيئاً من حروبه ، ومن امتاز فيها من أبطال وتصف لنا شجاعته وكرمه وحبه ، ووفاءه وتضحيته . وفى صحة هذه القصة

يقول محمود تيمور : « والقصة من الوجهة التاريخية غير موثوق بها ، ففيها كثير من الخلط والغلط ، وهى فوق ذلك مفككة الحوادث ، لا رابط

ترتبط بعضها ببعض . ولكن نرى فيها بجانب ذلك بعض مواقف روائية رائعة منها الموقف الذى يموت فيه عنترة بسهم مسموم ، فعندما يشعر بدنو أجله ، ويخشى على جيشه الهزيمة . يسرع إلى جواده فيمتطيه ويعتمد على رمحه ثم يموت . ووراء العدو من بعيد وهو ممتط فرسه ، معتمد على رمحه فيظنه حياً يدير رحى القتال فيرهبه ولا يجسر على الدنو منه »[1]

كما أن هناك قسما من القصص الموضوعة ويمكن أن تسمى بالقصص العلمية والفلسفية ، فمن القصص التى اشتهرت قصة « حى بن يقظان » لابن طفيل ، وقصة « الشبكة والطير » لابن سينا ، وقصة « محاكمة الجن للانسان » لإخوان الصفا و « رسالة الطير » لأبى حامد الغزالى وغيرها .

والغرض الذى يرمى إليه المؤلف — فى كتابة هذه القصص — هو عرض فكرته الفلسفية أو نظريته العلمية ، ومن ثم كانت الصياغة القصصية فى المرتبة الثانية .

وجميع هذه الكتب ألفت بلغة سليمة فمؤلفوها من العلماء وقد كتبوها للخاصة من الناس . فقصة حى بن يقظان أظهر فيه مؤلفه شخصية عجيبة هى أقرب الشخصيات إلى « طرزان » فهو ابن الغابة وربيبها عاش على الفطرة وأخذ يتعلم من الطبيعة .

ولا يستبعد أن يكون ديفو مؤلف روبنسون كروزو قد تأثر بفكرة مؤلفنا العربى فنسج على طريقته فى وصف الحياة الفطرية .

أما كتاب « الإنسان والحيوان » لإخوان الصفا وقد ألفوه فى القرن

---

(١) ٣٩ : دراسات فى القصة والمسرح

الرابع الهجرى وجعلوه ذيلا لرسائلهم المشهورة وهو يشتمل على مناظرات بين الحيوان والإنسان ، وقد حذا فيه مؤلفه حذو « كليلة ودمنة » في وضع الحكمة على ألسنة الحيوان ، ولكنهم لم يقتصروا على الحكمة ، بل خاضوا في العلوم الطبيعية ، وتكلموا عن ميزات الإنسان والحيوان ، والكتاب يمتاز بتلك الصبغة العلمية الواضحة ، تلك الصبغة التي اشتهر بها إخوان الصفا في رسائلهم .

وكذلك « الصادح والباغم » فهو يماثل قصص لافونتين الفرنسي ، وقد قال عنه صاحب « كشف الظنون » : أنه منظومة على أسلوب « كليلة ودمنة »[1] في ألفي بيت لابن الهبارية المتوفى سنة ٥٠٤ هـ وفيه قصائد وأراجيز .

والظاهر أن كتاب « كليلة ودمنة » قد ترك أثراً بعيد المدى في الأدب العربي ، فقد نقله كتاب كثيرون غير ابن المقفع ، ونظمه عدة شعراء من بينهم ابن الهبارية نفسه في كتاب سماه « نتائج الفطنة » في كتاب « كليلة ودمنة » ثم نحا نحوه في كتابه الذى نقلنا ما قيل في صفته .

وقد رأينا كيف أن إخوان الصفا قد ألفوا كتابهم « الإنسان والحيوان » متأثرين بكليلة ودمنة ، ثم جاء ابن عرب شاه المتوفى سنة ٩٠١ هـ ، فألف كتابه « فاكهة الخلفاء » نحا فيه نحو « كليلة ودمنة » في كثير من قصصه .

نذكر ذلك لنبين إلى أي حد تأثرت قصصنا العربية الموضوعة التي

---

(١) كليلة ودمنة ثعلبان ورد إسمهما في بعض أبواب الكتاب ولذلك سمى الكتاب باسمهما .

عنيت بالحكمة والفلسفة والعلم بكتاب « كليلة ودمنة » وهو من الكتب المنقولة عن الأدب الهندي[١] .

وحينما اتسعت المملكة الإسلامية ، على أثر الفتوحات ، ودخلت في الأمة العربية أجناس مختلفة ، أخذ الدخيل - من الكلمات والإصطلاحات - يطغى على اللغة الفصحى ، فخاف جماعة اللغويين والنحاة أن يصيب اللغة الوهن والفساد ، فقاموا ينبهون الناس إلى الخطأ ، ويرشدونهم إلى الصواب .

وبدأ الكتاب يحسون ضعفهم أمام هجمات اللغة العامية ، فحرصوا جهدهم أن يكتبوا صحيحاً ، واندفعوا ينتقون الكلمات إنتقاء ويتخيرون الأساليب تخيراً ، وتمادوا في ذلك كثيراً . وقامت المنافسة بينهم . فكل كاتب يريد أن يتفوق على زميله في الإنشاء ، فاهتموا بالعرض دون الجوهر .

ومن هنا شاعت المحسنات اللفظية ، وظهرت قواعد جديدة في البلاغة تعتمد على التزويق والبرقشة ، أكثر من اعتمادها على الفكرة ، وغالى الكتاب في السجع حتى أصبح كل ما يكتبونه مسجوعاً ، وتعشقوا الألفاظ المهجورة والأساليب الغريبة ليلتزموا بها في القراءة ويظهروا لهم مبلغ تضلعهم في اللغة .

في ذلك الجو نشأت المقامات وهي شبه أقاصيص يتخذ منها المؤلف بطلاً وهمياً ويروي على لسانه ما شاهده من حوادث وما سمعه من أخبار في صورة حكايات قصيرة تدور حوادثها حول الاحتيال لكسب الرزق عن طريق راو وبطل للقصة .

(١) ٤١ : دراسات في القصة والمسرح محمود تيمور .

« ولكن يلاحظ أن القصص العباسي وما خلفه من قصص عند الشعوب الإسلاميه اتخذ اللغات العامية غالباً أساساً له ، ولم يدخل منه فى أدبها الكلاسيكى الأدب الفصيح سوى المقامات ، وفى الحق أن بديع الزمان مخترعها ومن جاءوا بعده مثل الحريرى لم يفكروا فى صنع قصة حقيقيه أو أقصوصة ، إنما فكروا فى غرض تعليمى هو جمع طرائف من الأساليب اللامعة الموشاة بزخرف السجع والبديع .

وبذلك إنقطع الطريق بين القصة الطويلة وبين العربية الفصيحة ، فلم تدخلها إنما دخلت فى اللغات الدارجه وشاركت لغتنا العامية فى هذا النشاط »[1] .

ومهما يكن من أمر تلك الآراء فإن فن المقامة يعد خطوة كبيرة على طريق تطور القصة فى الأدب العربى ، ربما تكون المقامة قد خلت من أهم مميزات القصة ، وهو الحادثة أو العقدة ، كذلك خلت من التعددية فى الشخصيات الروائية الممتازة وتحليل نفسياتها ودرس أخلاقها ، إلا أنها مع ذلك صورت بدقة نفسية ذلك المحتال الذى اتخذ من الأدب حرفة ووسيلة لكسب الرزق ، ثم صورت وبدقة أيضاً المرئيات التى تقع تحت عينى البطل موظفاً تلك المرئيات فى الغرض الأساسى الذى رمى إليه مؤلف المقامة وهو الموعظة أو النكتة المستملحة والألغاز اللغويه والنحويه كل ذلك فى لغة ألفاظها جزلة غريبه وأسلوب كله سجع .

وتحسب المقامات من أول بذور النثر القصصى فى الأدب العربى لأنها ترمى إلى تصوير بعض النفوس والأشخاص بطريق قصصى ، ولالتزام إنصراف

---

(١) ٢٠٨ : الأدب العربى المعاصر فى مصر . شوقى ضيف .

الكتابة إلى الصناعة اللفظية خطت المقامات خطوات واسعة فى سبيل الفن القصصى الذى يصور حياة النفوس والاجتماع [١] .

والمقامة فى أصل اللغة — كما يقول القلقشندى — إسم للمجلس والجماعة من الناس ، وسميت الأحدوثة من الكلام مقامة ، لأنها تذكر فى مجلس واحد يجتمع فيه الجماعة من الناس لسماعها [٢] .

وقد وردت كلمة « مقامات » فى كتاب « البخلاء » للجاحظ بمعنى « محاضرات » حيث يقول : « وكانوا يفيضون فى الحديث ، ويذكرون من الشعر الشاهد والمثل ، ومن الخبر الأيام والمقامات » .

ووردت كلمة « مقامات » بمعنى مواعظ فى قول المسعودى فى كتابه « مروج الذهب » عن خامس الراشدين عمر بن عبد العزيز ، و « خطب فى بعض مقاماته » وإن كان يبدو أن كلمة « مقاماته » هنا بمعنى : مواقف .

وسميت المقامة الأدبية بهذا الإسم لأن بطلها يظهر دائماً فى مجمع من الغرباء يدهشهم ببلاغته ، فهم ما بين قائم وقاعد ، وهى حكاية قصيرة يسردها شبه حوار درامى ، وتحتوى على مغامرات يرويها راو هو « عيسى بن هشام » فى مقامات بديع الزمان و « الحارث بن همام » فى مقامات الحريرى عن بطل يقوم بها هو « أبو الفتح الاسكندرى » فى أكثر مقامات بديع الزمان و « أبو زيد السروجى » فى مقامات الحريرى ، وقد يكون هذا البطل شجاعاً يقتحم أخطاراً وينتصر فيها ، وقد يكون ناقداً اجتماعياً أو سياسياً ، وقد يكون فقيهاً متضلعاً فى مسائل الدين أو مسائل اللغة ، ولكنه متسول ماكر محتال ، أديب يجيد

---

(١) أنظر الحياة الأدبية فى الأندلس والعصر العباسى . خفاجى

(٢) ١٢/١١٠ صبح الأعشى .

فى أسلوبه عن بديهة وارتجال ، وفيها وصف للعادات والتقاليد التى تسود الطبقات الوسطى والدنيا من المجتمعات الأسلامية (١) .

وأول من اخترع المقامات فى معناها الفنى السابق وأعطاها هذا الإسم فى العربية هو بديع الزمان الهمذانى ٣٩٨ هـ ، وهو متأثر فى اختراعه بنموذج واقعى لمقاماته هو الشاعر « أبو دلف الخزرجى الينبوعى » مسعر بن مهلهل ، وهو معاصر لبديع الزمان ، وقد كان مثال الجوال جواب الآفاق المحتال على كسب الرزق بالأدب والشعر والحيل الكثيرة التى تنبو عن الخلق الكريم ، وكان بديع الزمان يعجب به ، ويحسن إليه ويحفظ من شعره (٢) .

وبعد الهمذانى جاء أبو القاسم محمد القاسم بن على المشهور بالحريرى ، وقد صنع المقامات متابعاً للهمذانى حيث جاء بعده بنصف قرن إذ أنه ولد سنة ٤٤٦ وتوفى سنة ٥١٥ هـ .

ومع أن الحريرى له كتب أخرى فى اللغة والنحو ، فقد شهر بمقاماته التى كانت تحفظ وتلقن فى جامعات الأندلس وترجمت إلى كثير من اللغات الأجنبية (٣) ، وقد خطا الحريرى بهذا الجنس الأدبى خطوات لم يبلغ فيها شأوه أحد من الذين قلدوه .

وقد بدأ الحريرى مقاماته على نحو ما بدأ بديع الزمان باتخاذ نموذج بشرى واقعى بطلا لمقاماته ، وهو أكثر وضوحا فى جوانبه النفسية من بطل مقامات بديع الزمان ، على أن كليهما من البيئة الاجتماعية الدنيا ، يصف من خلال

---

(١) ٢١٧ : الأدب المقارن . غنيمى هلال

(٢) ٤٧٩ : المرجع السابق .

(٣) ١/٦٥ الأدب المقارن .

حيله عادتها وتقاليدها ، وكذلك كلاهما يصف مفاسد عصره ليجهزه بها ويتقده من خلالها .

ويرى الدكتور خفاجي إن المقامات تمثل القصة العربية القصيرة تمثيلا واضحا ، وهي عربية أصيلة النشأة غير مترجمة [1] .

وانتشر هذا النوع انتشاراً كبيراً حتى كان لكتاب العرب المصريين أثر كبير فيه ، فقد كتب الشيخ ناصيف اليازجي المتوفى عام ١٨٧١ م كتابه (مجمع البحرين) وهو مجموعة مقامات على نسق مقامات الحريري والهمذاني ، وكتب أحمد فارس الشدياق كتابه الفارياق وهو متأثر بجو المقامة تأثراً عظيماً وظهر في العصر المتأخر كتاب حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي وليالي سطيح لحافظ إبراهيم وهما على نمط المقامات [2] .

وبينما كان مد فن المقامات قد وصل إلى الغربيين فتأثروه وتطوروا به إلى القصة بمفهومها الحديث ، فقد ظل الكتاب العرب الذين جاءوا بعد الحريري والهمذاني مقلدين لهما في القالب والمحتوى متخذين من المقامات وسيلة للاستعراض اللغوي والبلاغي .

فقد أثر الأدب العربي ـ فيما يخص جنس المقامات ـ في الأدب الفارسي حيث قلد الفرس العرب في صنع المقامة [3] ، فكتب القاضي حميد الدين البلخي المتوفى [4] عام ٥٥٩ مقاماته مقلداً فيها البديع والحريري ، وهي أولى

---

(١) ٦٥/١ الأدب المقارن . خفاجي

(٢) ٥٢٧ – ٥٢٨ : العصر العباسي الثاني . شوقي ضيف دار المعارف ١٩٦٣م

(٣) ٣٠٩ : بديع الزمان . الشكعة

(٤) ٥٩٨/١ : وفيات الأعيان .

المقامات فى الأدب الفارسى [1] ، كما يعترف فى مقدمة مقاماته الفارسية ، وقد أثرت المقامات العربية كذلك فى الأدب الأوربى تأثيراً واسعاً متنوع الدلالة فقد غذت هذه المقامات قصص الشطار الأسبانية بنواحيها الفنية وعناصرها ذات الطابع الواقعى ، ثم انتقل التأثير من الأدب الأسبانى إلى سواه من من الآداب الأوربية ، فساعد على موت قصص الرعاة ، وعلى تقريب القصة من واقع الحياة ، ثم على ميلاد قصص العادات والتقاليد فى معناها الحديث ، وهى التى تطورت فكانت هى قصص القضايا الاجتماعية بعد .

ويمكن أن نضيف هنا إلى الآراء التى تقول : إن المقامات تمثل فن القصة عند العرب أو بدايات القصة على الأصح ما قال به بعض الغربيين من أن أسلوب البديع فى مقاماته قريب من الأسلوب التمثيلى المسرحى مثل نيكلسون الذى يرى أن الهمذانى تصور بطله محتالا ماهراً .

يقول نيكلسون : « وتجد فى مقامات الهمذانى قريبا من الأسلوب التمثيلى المسرحى الذى لم يستعمله الساميون قط ، وقد تصور الهمذانى بطله محتالا ماهراً متشرداً أفاقاً ، ينتقل من مكان إلى مكان ، مزوداً نفسه بحضور ذاكرته التى تسعفه بالبلاغة والشعر اللذين يكتسبان السامعين ، والشخصية الثانية شخصية الراوى الذى يقابل الآخرين ، ويقص مغامراته ، ويردد إنشاداته الرائعة ، ومقامات الهمذانى قد أصبحت النموذج لهذا النوع من الكتابة والأساليب التى اخترعها ، والتى ظلت دون تغيير فى أعمال تلاميذه الكثيرة المنتشرة [2] » .

ويقول المستشرق الفرنسى « إيوار » عن مقامات بديع الزمان : « وفى

(١) ٢٤٣ : بديع الزمان الشكعه
(٢) عن كتاب بديع الزمان .

نيسابور أنشأ بديع الزمان مقاماته التي وضع فيها شخصاً خيالياً ابتكره وسماه أبا الفتح الاسكندري، والمقامات تحتوي على ملامح تسوالية وموضوعات أخرى، ومقاماته في الحقيقة أقاصيص تعرف فيها الأصل الأدبي، وهي قصيرة بعض الشيء ولكنها مكتوبة بأسلوب بارع وصعب، حيث يستخدم الكلمات الغريبة النادرة الاستعمال، والبطل الحديدي الذي يظهره مرة في صور نبطية وأحياناً في صورة عربية وأحياناً مسيحياً وأحياناً مسلماً (١).

كما شاع في العصر العباسي لون آخر من القصص هي الخرافات والأسمار حتى صار لهذا اللون أناس متخصصون فيه يقصونه ويسامرون به وينادمون.

وإلى جانب ما سبق فقد ظهر مبكراً في العصر العباسي نوع من القصص يستمد مادته من القرآن الكريم والحديث النبوي وقصص الأنبياء والمرسلين، ثم كان الواعظ الذي يتخذ مادة موعظته من القصص، وكثير منهم كان يذهب مع الجيوش المجاهدة للوعظ في الحرب وبث الروح الحماسية الدينية في نفوس المجاهدين في طرسوس، ولم يكن يخلو يوم من أيام رمضان من واعظ أو قاص بعد الصلاة، وكانت العامة تشغف بهم شغفاً شديداً حتى ليحكي عن الطبري أنه تعرض لقاص ببغداد ينكر عليه بعض ما يقوله، فصاحت العامة ورموا باب داره بالحجارة، ولا بد أن نفرق بين هؤلاء القصاص الوعاظ وبين قصاص آخرين كانوا يجلسون للشباب والغلمان في الطرقات ببغداد، ويقصون عليهم نوادر الأخبار والحكايات الهزلية وكانوا يسلكون في المشعوذين، ويضطرب بعض المستشرقين فيخلط بينهم وبين القصاص الوعاظ. يقول الدكتور شوقي ضيف: «ولا صلة بين الطرفين إلا في الإسم، وهؤلاء هم الذين كانت الدولة تطاردهم أحياناً، أما قصاص المساجد الوعاظ فكانوا موضع

---

(١) المرجع السابق.

رعاية الدولة منذ عصر بنى أمية ، وظل ذلك بعدهم حتى لنجد بعض من يسند إليهم القصص فى المساجد يسند إليه القضاء (١) .

كما ظهر نوع من الكتابات فى هذا العصر يمكن أن ينتمى لنوع القصص ، ويتمثل هذا النوع فى كتابات الجاحظ خاصة (البخلاء) ثم الأصفهانى فى كتابه الأغانى الذى نحا نحو التتبع السيرى ، ومثل رسالة الغفران للمعرى ، وهى تفضل المقامات بميزات عدة ، ولعل ذلك عائد إلى أن المقامة قد تمكنت من فكر المعرى واستقرت فيه ، ولكنه تمثلها وأخرجها صورة أخرى حية ناضجة ، وفيها نقد لشعراء الجاهلية والإسلام ولأدبائهما ، وفيها ذكر للرواة والنحاة ، وفيها تصوير للمجتمع العربى فى مختلف عصوره ، والشىء الكثير من هذا هو من موضوعات المقامة ، ولكن المعرى عالجها فى طريقة مبتكرة .

أما ما امتاز به فى رسالته ، وتفوق به على المقامة تفوقاً محسوساً فذلك هو خياله الخصب الواسع من جهة وسخريته اللاذعة الخفية من جهة أخرى ، فأى خيال أكبر من ذلك الذى يصور لنا الجحيم والجنة وما فيهما من عذاب ونعيم تصويراً رائعاً .

أما القصص العربية المترجمة وأهمها اثنتان وهما (ألف ليلة وليلة) و(كليلة ودمنة) فكتاب ألف ليلة وليلة يحتوى على ثلاث مجموعات مختلفة : المجموعة الأولى كتاب ألف خرافة الفارسى المسمى (هزار أفسانه) وهو مجموعة قصص خرافية فارسية وهندية ، وقد لحقها كثير من التغيير على يد النقلة والرواة تخرجها عن أصلها .

المجموعة الثانية : قصص كتبها على نمط القصص السابقة مؤلفون من العرب بعضهم من بغداد والآخرون من مصر وقد اشترك بعض (اليهود) فى تأليف هذه المجموعة والمجموعة الثالثة: ما جمعه أبو عبد الله محمد بن عبدوس الجهشيارى صاحب كتاب (الوزراء والكتاب) من حكايات ونوادر العرب والفرس والروم كانت تروى فى حفلات السمر والمنادمة .

---

(١) ٥٢٧ – ٢٥٨ : العصر العباسى الثانى .

هذه المجموعات الثلاث قد انصهرت فى بوتقة الزمن ، وعلى يد النقلة والرواة حتى وصلت إلينا فى كتاب واحد يكاد يكون له طابع واحد هو كتاب ألف ليلة . يذكر المسعودى وابن النديم أن الكتاب فى أصله مترجم عن الفارسية ، ولكن المسعودى يقرر أن الأدباء فى عهده تناولوا هذه الحكايات بالتنسيق والتهذيب وصنفوا فى معناها ما يشبهها[1] .

وهذه القصة مرآة تعكس صورة دقيقة للأمم التى أسهمت فى تأليفها حين دبجتها وأبرزتها أقلام الكتاب والنساخ على السواء وتناقلتها ألسنة الخاصة والعامة والرواة على مر العصور ، فتجد آثار الأمم وسماتهم واضحة عليها ، وجد الجميع فيها من كل الطبقات متعة الفنية ، جمع بين العامية والفصحى ، وبين السجع والنثر الادبى ، وبين الشعر والنظم وسهولة الحديث وعمق الفكرة من ناحية الشكل ، وخاطب العقل والقلب معاً وجذب السمع والبصر وغذى الروح والخيال من حيث المضمون[2] .

وهى فوق ذلك وثيقة تاريخية واجتماعية — تصف من خلال قصص الأسفار إلى أقصى الشرق — الأخلاق والعادات والحاصلات الزراعية والمنتجات الحرفية ، والمخلوقات الحقيقية والكائنات الخرافية التى تسود وتنتشر فى تلك البقاع ، كما أن العناصر الخاصة بالنواحى الثقافية للأمم المختلفة تظهر فى ثنايا المؤلف من مثل العناصر الهندية التى تتمثل فى تداخل القصص وطريقة التساؤل وهما خاصتان هنديتان[3] .

---

(١) ٢٠٤ : الفهرست ، ابن النديم .

(٢) ١٣١ : فى الأدب المقارن ، للمؤلف .

(٣) ٢١٥ : الأدب المقارن ، غنيمى هلال .

وأصل الكتاب كان مدونا، ثم نزل الأدب الشعبي فنهل منه، وزيد فيه، وهو من الناحيه القصصية يعد من كتب القصص العالميه، فوق أنه ظل في الشرق العربي جزء من التراث المنقول شفاها حتى بداية القرن التاسع عشر، وكان كثير من أهل الأدب والمثقفين يرتابون في قيمتها، على الرغم من شعبيتها الضخمه، ولم يهتموا بها لأن أبطال قصص الحب يعبرون عن المشاعر والأحاسيس المترعه التي تهز النفوس البشريه شأنهم في ذلك شأن نظرائهم في الآداب الشعبية والكلاسيكيه.

ولما كانت الأسفار والحب هي المحاور الرئيسية التي حاكت، شهرزاده حولها قصصها الساحرة، حرم الكثير من الأسر الشرقيه المحافظه على أولادها قراءتها، خاصة الفتيات خشية أن تصيبهم العدوى فيندفعوا وراء لذة الحب ويتعلموا أساليب المكر [1].

وقد أصبح الكتاب متداولا بين أيدي القراء بعد أن قررت المطبعة الأميريه بالقاهرة نشرة في مطلع القرن التاسع عشر، وكان هذا إعترافا بالقيمة التراثيه لهذا الكتاب الذى سبقنا الغرب إلى الإشادة به حيث ترجم إلى معظم اللغات الحية وهو فخر الأدب القصصي العربي بلا مراء، فقد إحتل منذ مطلع القرن الثامن عشر مكانة عاليه، لا تضاهيها إلا مكانة الإلياذة والأوديسه، ومن هنا كان إقبال الكتاب عليها، واتخاذها مادة لإنتاجهم.

وقد حدا التأليف والإقتباس من ألف ليلة وليلة نقاد الغرب إلى اعتبار

(١) ١٧٣ : مجلة فصول عدد ٢ سنة ١٩٨٣ بقلم هيام أبو الحسن.

« ماركو بولو » حفيداً من أحفاد السندباد ، وقارنوا بين أسفار الرحالة الشرق ، ورحلات « جليفر » كما قارنوا بين البلاد الأسطوريه التى زارها السندباد ، وتلك التى تنقل فيها « أوليس » وترنم بها هوميروس فى ملحمتيه وكثيراً ما يتسم هذا اللون من القصص بالخيال الجامح والغرابه المميزة فى تصوير الأصقاع والمخاطر والأهوال التى يتعرض لها الأبطال .

وأكثر قصص ألف ليلة وليلة مفعمة بالأسرار والأهوال ، مملوءة بالمشوقات لا يشعر القارىء لها بملل ، وشهرتها العالميه تعود إلى عاملين هامين : سعة الخيال وقوته ، وبراعة الوصف فى رسم الشخصيات والبيئه ، فنحن لنشعر حين نقرؤها أننا نعيش حقاً فى تلك البيئة الشرقيه الإسلاميه ذات السحر العجيب نعاشر أهلها ونستمتع بأحلامها .

ولما توفر لهذه القصص من عناصر التأثير والجذب للقارئين إحتلت تلك المكانة العالميه حيث يعد أواخر القرن السابع عشر فترة الإنطلاق والإشعاع والتأثير لألف ليله وليلة على الأدب الأوربى ، إذ وقع فى يد المستشرق الرحالة ، أنطوان جالان ، مخطوط عربى قديم لهذا الكتاب ، فرد نقله إلى اللغة الفرنسيه فانتق من قصصها ما يناسب الذوق الفرنسى وترجمها ، ثم تلت ترجمات عدة لترجمة ، جالان » .

وعظم تأثير ألف ليلة وليلة فى أواخر القرن الثامن عشر ، ثم طوال العصر الرومانتيكى حيث ظهرت بالفرنسية فيما بين سنة ١٧٠٤ وسنة ١٧١٣ ، وسرعان ما توالت طبعاتها ، وانكب الأوربيون على ترجمتها إلى اللغات الجرمانية والسلافية واللاتينية .

وأخذ المستشرقون ينقبون عن مخطوطات وكتب قديمة مماثلة ، ينقلونها

من الفارسية أو الهندية أو العربية إلى الفرنسية ، فظهر كتاب (ألف يوم ويوم) و (ألف ليلة وليلة) وعمد الكتاب الفرنسيون إلى تقليد هذا اللون فظهرت سلسلة قصص الجان ، وألف « كريبيون » الإبن مجموعة من القصص وصفها بأنها تترية أو أسيوية .

وقد إستفادت ألف ليلة وليلة من إتجاه الغرب ناحية الشرق لاستكناه أسراره مع بدايات التوجه الرومانتيكى ، فأصبح لا يمر عام دون طبعها كلياً أو جزئياً ، أو نشر قصص منفردة منها فى صياغة جديدة

ولم تعد ترجمة « جالان » النص الوحيد المتداول ، بل سارع المستشرقون فى فرنسا وإنجلترا وألمانيا وغيرها إلى إنتقاء بعض القصص ، وإصدارها فى ترجمه عالية ، تتمشى مع الرومانتيكى الذى يسعى إلى إبراز الطابع المحلى والخصائص المميزة لكل بلد على تعاقب الأزمان والأجيال .

ومن هذا المنطلق كان الحكم على أصل القصة بأنه متنوع المصادر والبيئات وأنه مجموعة من القصص المتفرقه ، قصد من تأليفها التسلية كما يقول « جالان » فى مقدمة ترجمته إلى الفرنسية : « إن أصل هذه القصص هندى » .

ويقول « تريونين » : إن جزءاً من ألف ليلة وليلة أصله قديم ، نقل إما عن الهند أو فارس يطغى عليه الخيال والمبالغات ، ومنه جزء آخر قصد به الموعظة والعبرة وأصله الهندى واضح(١) ، ثم جزء عربى يرجع تاريخه إلى عهد « هارون الرشيد » ولا يخلو الكتاب فى جزء كبير منه من القصص المصرى أو ذى الطابع المصرى ، وبه أيضاً آثار يونانية .

---

(١) ٢٢٧ : الأدب المقارن . غنيمى هلال .

وكان طبيعياً أن يقبل الأدباء على قصص ألف ليلة وليلة ليقتبسوا منها في نتاجهم ، كما حدث من قبل بالنسبة للتراث الكلاسيكي ، وكذلك بالنسبة القصص الديني والأساطير والموضوعات التاريخية التي عالجها الرومانتيكيون لأنها قد حملت في طياتها كثيراً من قضاياهم . كالهرب من واقع الحياة إلى عالم خيالي طيب سحري ، ومنها السخرية بالملوك . فالرومانتيكية هي الترجمة الأدبية للثورة الفرنسية

ومما يدل على اهتمام الغرب بهذا الكتاب أيضاً أنه نشر في القرن الثامن عشر أكثر من ثلاثين طبعة بالإنجليزية والفرنسية ، حيث تنافس الناشرون على إرضاء الجماهير التي شغفت بقصص ألف ليلة وليلة ، وقد بلغ إهتمام المستشرقين بقصصها مداه ، فكان البحث عن أصل هذا الكتاب ومبانيه شغلهم الشاغل ، والمستحوذ على جل تفكيرهم لمدة طويلة .

يقول الأستاذ جب في كتابه (تراث الإسلام) : إن هذه القصص إنه بهرت مع قصص العهد القديم ، وأنتجت في إنجلترا رؤيا ، مرزا ، تلك الشرارة التي ألهبت أولاً خيال روبرت بيرنز ، كما أنتجت قصة (الاسيلاس) أما في فرنسا فبالعودة إلى الشكل الحقيقي للأساطير الشرقية الخادعة فقد زودت فولتير والمصلحين بأساس يقيمون عليه مؤلفاتهم التهكمية في السياسة والإجتماع

كما زودت ألف ليلة وليلة الكتاب الشعبيين الأوربيين الذين كانوا يجدون في طلبه بزاد لا ينفد من الحلقية الأسطورية التي كانت محور الحبكة في القصة الشعبية ، أو واسطة العقد في بناء الحكايات تضفي عليها عوامل الجذب وشد الإنتباه ، وأنه لولاها لما كان هناك ، روبنسون كروزو ، ورحلات ، جيلفر ، وما شابههما[1] .

---

(١) ١٤١ : وما بعدها . في الأدب المقارن للمؤلف .

والذين درسوا سيرة « هانز أندرسون » الدانماركي يقولون : إن قصصه للأطفال المترجمة إلى جميع لغات أوربا قد استمد أصولها مما كان يقصه عليه والده من قصص دانماركية شعبية ، ومما قرأه في ألف ليلة وليلة ، وأدت التراجم المختلفة في أوربا لقصص « علاء الدين » ، وقصة « علي بابا » ، و « السندباد » و « الأميرة الصغيرة » إلى أن تدخل تلك القصص جزءاً من ثقافة الأطفال .

إستفادت القصة الغربية بوجه عام من ألف ليلة وليلة ، واكتسبت آفاقا جديدة ، كما استفاد المسرح من ناحية المناظر المسرحية كما إزدهر فن الرسم والموسيقى بتأثير من ألف ليلة وليلة .

وقد ظهرت أول المسرحيات الفرنسية المستقاة من ألف ليلة وليلة في أوائل القرن التاسع عشر أي في تلك الحقبة التي أعلن فيها الكتاب الفرنسيون ثورتهم المرتبطة بالرومانتيكية ، وتدفقوا على الشرق وكانت ألف ليلة وليلة حينذاك في نظر الغربيين رمزاً للشرق الأسطوري على الرغم من أنها كانت في الشرق نفسه مبعدة عن الدوائر الأدبية الرسمية .

وأول القصص التي تناولها المسرح الفرنسي هي قصة : « علي بابا والأربعين حرامي » إقتبسها للمسرح الفرنسي كاتب من جنوب فرنسا إسمه « جلبير بيكسيركور : ١٧٧٣ – ١٨٦١ » الذي صاغ منها « ميلودراما » رومانتيكية عام ١٨٢٣ ، وبعد ذلك بعشرة أعوام تناول الموضوع نفسه « أوجين سكريب » (١٧٩١ – ١٨٦١)[١] ، ومن الطبيعي أن يدخل المؤلف المقتبس من عمل آخر نوعاً من التغيير في عمله الجديد ، إما في الشخصيات أو المواقف حتى يتناسب مع البيئة الجديدة ، والظروف الحياتية المعاصرة .

---

(١) ١٠٦ – مجلة فصول العدد الثالث ١٩٨٣ بقلم عصام أبو الحسين .

وهذا ما فعله مؤلف المسرحية الفرنسية المكونة من ثلاثة فصول وثماني لوحات ، حيث أدخلا تعديلات على الشخصيات الرئيسية فيبدو «علي بابا» حطابا مسكينا لا شريك له في الحياة سوى جاريته «مرجانة» ، وابن عمه «قاسم» وليس أخاه ، وهو تاجر كبير تعاونه زوجته : زبيدة في إدارة متجره الذي يضم الكثير من العمال ، وتدور التعديلات حول محاور ثلاثة (١) :

(١) محور التناقض

(٢) محور الواقعية

(٣) المحور الاستعراضي الذي يعتمد اعتمادا كبيراً على الطابع الشرقي .

أما المسرحية الثانية المقتبسة من ألف ليلة وليلة فهي «لو كنت ملكا» ، وهي عمل شعري كتبه عام ١٨٥٢ «أدولف ديتري» ، ووضع موسيقاها «أدولف آدم» .

ولقد شهد عام ١٨٩٩ ضجة أدبية دوى صداها في كافة أرجاء أوربا عندما خرج (جوزيف شارل ماردروس) بترجمة عديدة لألف ليلة وليلة ، وأطلق عليها (أول ترجمة حرفية كاملة لألف ليلة وليلة) وماردروس كاتب فرنسي ولد في القاهرة (١٨٦٨ - ١٩٤٩) وعاش بين مصر وسوريا ولبنان حوالي ربع قرن ، مما أتاح له فرصة الإجادة في عمله وفوق ذلك كان يتحدث العربية منذ صباه فتشبع بروح الشرق الإسلامي ، وأتاح له عمله طبيباً في السفن

---

(١) ١٧٦ مجلة فصول العدد الثالث ١٩٨٢ بقلم هيام أبو الحسين .

التجاريه زيارة أفريقيا وآسيا والشرق الأقصى ، مما وضع أثرها على عمله المترجم[١] .

والبسط السابق لآثار ألف ليله وليله فى محيط الأدب الشرق والغرب يدلنا على أن القصة قد اتضحت معالمها وتميزت سماتها فى العصر العباسى مما لا يدع مجالا للشك فى أن هذا الفن قد عرف عند العرب قبل العصر الحديث .

أما كتاب (كليله ودمنه) فقد ترجمه عن الفارسيه عبد الله بن المقفع فى أسلوب بليغ ، والكتاب أصله هندى وضعه (بيدبا) الفيلسوف على ألسنة الطيور والحيوان رغبة منه فى إصلاح الملك (دبشليم) العامل المستبد ، وجعله كذلك لاعتقاد البراهمه القديم بتناسخ الأرواح ، وهدف منه بث الموعظة والحكمة والحث على الفضيله والتنفير من الرذيلة[٢] .

وفى آخر العصر العباسى الثانى - أى القرن السابع الهجرى - ظهر نوع من القصص يسمى (قصه خيال الظل) ، وهو كانا كورة القصه التمثيليه وقد رأينا ثمرة لهذا النوع عقب انتهاء هذا العصر ، وتتمثل هذه الثمرة فى كتاب (طيف الخيال) الذى ألفه ابن دانيال م ٧١٠ هـ ، وقد وصف فيه قصة (خيال الظل)

القصة فى الأدب العربى الحديث :

لم ينظر إلى القصه العربيه قبل العصر الحديث على أنها جنس أدبى له قواعد وذلك للأسباب الآتيه :

---

(١) ١٤٤ : فى الأدب المقارن للمؤلف .

(٢) ٤٨ : دراسات فى القصه والمسرح محمود تيمور .

١ ـ لم يعن النقاد قبل العصر الحديث بالقصة .

٢ ـ عدم إهتمامهم بنقد الأدب الموضوعي .

٣ ـ ثم النقد الجزئي للعمل الأدبي لا النقد الموضوعي .

الأسباب السابقة وغيرها لم تدخل القصة عندنا في مجال الأدب قبل العصر الحديث ، ولكنها وجدت بتقاليدها الفنية الأدبية بتأثير الآداب الأوربية في الركيزة من التراث من هذا الجيش الأدبي في أدبنا القديم .

وكان قد انقطع الطريق بين القصة الطويلة وبين العربية الفصيحة فلم تدخلها منذ المقامات التي إخترعها الهمذاني والحريري في العصر العباسي ، ومن حاول النسج على منوالها إلتزم طريقتهما فجاءت أعمالهم تجمع طوائف من الأساليب المنمقة الموشاة بزخرف السجع والبديع ، وإنما دخلت في اللغات الخارجية وشاركت لغتنا العامية في هذا النشاط ، بل لقد سارعت إليه وحاولت أن تتفوق فيه .

ويتضح ذلك من كثرة القصص المصرية في قصصنا الشعبي الوسيط ، حيث ألفت قصة عنترة ، وقصة الهلالية ، وقصة الظاهر بيبرس وذات الهمة وسيف بن ذي يزن ، وفيروز شاه ، ومصرت ألف ليلة وليلة وكتبت بالعامية ، أو صيغت بها وأضيفت إليها قصص جديدة مثل قصة علي الزيبق وأحمد الدنف .

فكان لنا في العصور الوسطى قصص شعبي ولكن لم يكن لنا قصص فصيح ، ولما تم الإتصال بأوربا وأخذنا نتأثر بآدابها إتجه أدباؤنا إلى

القصص الغربي وحاولوا أن يترجموه [١] .

وقد مرت القصة بأطوار - كان لا بد منها - حتى يكتمل نضجها وتتميز فنيتها في أدبنا العربي تتمثل هذه الأطوار أو المراحل فيما يلي :

المرحلة الأولى : التعريب : الذي يختار فيه الناقلون الأدب الأجنبي الذي له أرضية ممهدة في تراثنا الأدبي بحيث لا يجد القارىء في النص المنقول غرابة شديدة كما حدث في نقل (فاوست) و (آلام فرتر) إلى العربية لما بين هاتين القصتين وبعض القصص العربية القديمة من شبه ، وقد يذهب أصحاب هذه المرحلة إلى إصطناع أسلوب قريب إلى القارىء العربي .

المرحلة الثانية : الإستحواذ : والتي يتصور فيها الناقلون أن المنقول إنما هو ينتمي إلى الثقافة العربية الإسلامية ، بكوته ، الأديب والمفكر والشاعر ، فهم يحرصون على تأكيد إنتمائه إلى الإسلام والعروبة ، فترى عبد الرحمن صدقي يسميه « جوته الشرقي » .

المرحلة الثالثة : العلمية الأكاديمية التي يحاول فيها الناقلون أن يفهموا المنقول عنه وأعماله فهماً يتفق مع متطلبات المناهج الموضوعية ويحاولون إلقاء الضوء على النواحي الغامضة المنتمية إلى ثقافة أخرى بدلا من تجاوزها أو تحريرها وتعريبها .

المرحلة الرابعة : الحوارية : التي يدخل الناقل فيها مع الأديب والشاعر الذي يستقبله أو يستقبل شيئاً من أعماله في حوار ونقاش وجدل يريد أن

---

(١) هـ ٢ : الأدب العربي المعاصر في مصر . شوقي ضيف .

يبين المواضع التي تهمه والتي يحرص على نقلها والمواضع التي يرفضها أو يستنكرها على نحو ما فعل توفيق الحكيم في (عهد الشيطان) .

المرحلة الخامسة : التحويرية : والتي يتصرف فيها الناقل عن النص الأصلي في شكله وموضوعه ، ويحول المادة المتاحة إلى شيء آخر[1] .

وعلى ضوء تلك المراحل أخذنا في أواخر القرن التاسع عشر ثم القرن العشرين نتخلص قليلا قليلا من آثار التقليد سواء للقصة العربية القديمة مع إحتذاء الأصول الفنية للقصة في الآداب الأوربية في المرحلة الأولى وقد بدأت بتعريب موضوعات القصص الغربية من اللغات المختلفة بتصرف حتى تطابق الذوق العربي ، وتساير وعي الجمهور كما فعل المنفلوطي (١٩٢٤ م) .

ومن غير شك كانت هذه الأعمال المترجمة والمعربة تغير من ذوق الجمهور وتصله بالآداب الأخرى ، وتهيئه لتقبل هذا الفن الجديد من فنون الأدب ، كما أنها جعلت الكتاب يتجهون إلى ترجمتها ، حتى كان من كان منهم ينزع إلى الأدب القديم ويتمسك به ويعتبر زائداً عنه ، قد تحول إلى الترجمة ، وأخذوا يقبلون عليها .

ومن كان منهم لا يعرف لغة أجنبية لجأ إلى الذين يعرفون هذه اللغة وتناول ترجماتهم ، ثم بدأ في صياغتها صياغة جديدة تناسب ذوق الفئة القارئة ، وتقترب من الجمال في أسلوبها والموسيقية في ألفاظها[2] .

---

(١) ٢٣٨ من مجلة فصول العدد الثالث سنة ١٩٨٣ بقلم مصطفى ماهر .
(٢) ٥١ : تطور فن القصة القصيرة في مصر . سيد النساج .

وبدأت قصة القصة الفنية الحديثة فى الأدب العربى مع توفر عاملين :

أحدهما : إحتذاء الأدباء حذو المقامة العباسية[1].

وثانيهما : - كما أسلفنا - التأثر بالقصة الأوربية الحديثة .

فى جو المقامة العربية القديمة التى تعظ وترشد بقصد الإصلاح اجتماعى، نشر محمد المويلحى « حديث عيسى بن هشام » فى مجلة مصباح الشرق ، وهو يستهدف الموازنة بين القديم الجامد على حاله مع ما فيه من عناصر عجيبه ودخيلة على العرب ، وبين الحاضر الذى تغتلى فيه المذاهب والأفكار والإتجاهات ، والذى يراد له أن يستوعب عنصراً جديداً لم تألفه المجتمع المصرى من قبل .

وقد تخير المويلحى بطلا يمثل الارستقراطيه الدخيلة ويشخص إلى الماضى القريب ، فانتق قائداً تركياً بعثه من قبره وابتكر إلى جانبه شخصية إستمدها من تقاليد المقامة هى شخصيه عيسى بن هشام ، فوفق فى رسمها ، وجعل الثانى يمثل الحاضر وجميع الطوائف الفكريه والإجتماعيه ، ولم تكن الشخصية الأولى تأتى بالعجيب من الأحوال والأفعال كشخصية الصعلوك فى المقامة القديمة ، وإنما كان قطعة من الماضى ، ففاجئتها الدهشه أمام الحاضر ولا تستطيع أن تتصرف فى كل موقف تصرف الأسوياء الذين يعيشون عصره .

وإلى جانب هاتين الشخصيتين نواجه أنماطاً من الناس من ذكور وإناث من رجال الشرطة والقضاء والعلماء والسراة ، ثم شخصية العمدة التى نجدها وقد احتلت جانبا لا بأس به من المقامات ، والتى تلى من حيث الحكم الشخصيتين الأساسيتين .

ومهما يكن من شيء فإن « حديث عيسى بن هشام » يصف أشياء متفرقة لا يجمعها إلا البطل دون أن تنظمها وحدة فنية كالحديث في شكله وفنيته .

يقول محمود تيمور : « لا نستطيع أن نقول بأنه مطابق لما أخذناه عن الغرب ، إنما الذي لا شك فيه أن بعض عناصر الفن القصصي كانت متوفرة فيما كتب . تظفر عنده بالتشويق ، وبمحاولة رسم الشخصيات ، وبالعقدة ثم تصوير العقدة بما يأتي من أعمال لا بصفاته التي يرسمها لنا الكاتب من ذلك إنا نجده يصفه مرة ويجعله يتصرف مرة أخرى »[1] .

وإلى جانب ما في عيسى بن هشام من عناصر قصصية نجد المويلحي قد زاوج فيه بين الجد والدعابة والسخرية ، وسرد الخاطرات التي تسلم إلى المفاجآت هذه الخاطرات التي تمثل عنصر التشويق فيه ، كما ملأه بالصور التي تشبه الصور الكاريكاتورية في النقد والتحليل ليبدوا واضحاً الجانب التجسيدي في حديث عيسى بن هشام من خلال الوصف الدقيق للحركات وتحليل الشخصيات .

وعلى ضوء حديث عيسى بن هشام ظهرت (ليالي سطيح) لحافظ إبراهيم ، و (شيطان بنتاءور) و (لادياس) لشوقي ، ويظهر فيها جلاء تأثره بالمقامة وبألف ليلة وليلة ، وقصص الفروسية كما كانت في القصص الغربية .

ويمكن أن نقول : إن القصة المصرية الحديثة — مع توافر العاملين السابقين — قد مرت بعهدين :

---

(١) ٥٥ : تطور فن القصة القصيرة في مصر . حامد النساج .

ففى العهد الأول : حاولت التحرر من القالب العربى القديم ويمثل مطلع ذلك العهد — كما أشرنا — حديث عيسى بن هشام حيث نسج على منوال المقامة ، إلا أنه إمتاز ببعض الجدة فى عرض الحوادث ، ورسم الصور ، والكشف عن الشخصيات المصرية الصميمة ، ولعله تعبير صادق عن الذهنية المصرية التى تأثرت آنئذ بالثقافة الغربية تأثراً غير قليل[1].

وفى العهد الثانى : مضت القصة تنهج النهج الغربى الحديث وتمثل مطلع ذلك العهد « رواية زينب » للدكتور هيكل ، فهى أول ثمرة توافرت لها عناصر القصة الفنيه[2] ،

وهى تعد ثمرة من ثمار الإتصال بالغرب .

وإذا كانت رواية « زينب » لهيكل تمثل القصه الفنية الحديثة بعناصرها وأصولها ، وهى متأثرة بأطار القصة الغربية وشكلها

فإنه من الممكن أن تعد هذه الرواية من الروايات التى تمثل مرحلة الأخذ بالشكل والإحتذاء بالأصول الغربية مع التحرر من المضمون الأجنبى ليكون المحتوى والمضمون متوجهاً لبيئة المؤلف ، فيعالج به بعض المشاكل الواقعية ، فتتحرك الشخصيات — وهى منتقاة تمثل البيئة العربية — فى مجال الريف المصرى بما يستلزم معها أن تكون تصرفاتها بالضرورة فى إطار الظروف التى تفرضها البيئة (الزمان والمكان) .

---

(١) ٤٩ : دراسات فى فن القصة والمسرح .
(٢) المرجع السابق .

بينما يمثل رفاعة الطهطاوى رائد حركة الترجمة فى مجال القصة ، فقد ترجم مغامرات (تليماك) وسماها (مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك) ، والعل فى العنوان نفسه وتغييره إلى هذه الصورة المسجوعة مايدل على عمل رفاعة فى ترجمته .

فإنه نقل القصة إلى أسلوب السجع والبديع المعروف فى المقامات ، ولم يتقيد بالأصل الذى ترجمه - وهذه طريقة من الطرق التى اتبعها المترجمون كما ستوضح - إلا من حيث روحه العامة ، أما بعد ذلك فقد أباح لنفسه التصرف فيه ، تصرف فى أسماء الأعلام ، وتصرف فى المعانى ، فأدخل فيها آراءه فى التربية ، وفى نظام الحكم ، كما أدخل الأمثال الشعبية والحكم العربية[١] .

وثمة حقيقة تتعلق بالمحيط الثقافى العام فى تلك الفترة ، فإنه وإن كان قد نشأ فى عصر الإحتلال جيل من المصريين يعتنق الإنجليزية ويجيدها ، ويتأثر بالأدب الإنجليزى بعد أن فرضت الإنجليزية على المدارس ، ودامت سيطرتها فترة طويلة . إلا أن الثقافة الفرنسية لم يكن اند قل شأنها أو ضعف على الرغم من قوة الإحتلال . فقد ظلت هى الأخرى محتفظة بقوتها وكيانها المتمثل فى مدارسها وإرسالياتها وبعثاتها التبشيرية ، فوجد من يجيدون الفرنسية إلى جانب أولئك الذين يحذقون الإنجليزية[٢] .

ومن ثم وجدنا من يبادر من الأدباء إلى ترجمة القصص الإنجليزى ، ومنهم من يترجم الآثار الفرنسية فى القصة كل حسب ثقافته .

---

(١) ٩ ٢ : الأدب العربى المعاصر فى مصر .

(٢) تطور فن القصة القصيرة فى مصر . حامد النساج .

وكانت المدرسة الإنجليزية فى تعريب القصص تحافظ إلى حد ما على الأسلوب العربى الصحيح ، وكانت المدرسة الفرنسية تحفل بالدقة فى التعريب ، وتحافظ على الروح الأصلى للنص ولا تغفل ذكر صاحب القصة الأصلى .

ومما يدل على غلبة طابع المترجمات فى هذه الفترة منذ أواخر القرن الماضى حتى أوائل العقد الثانى من هذا القرن ، أن الكتاب كانوا فى أحيان كثيرة يكتبون قصصاً ويختارون أبطالها من البيئات الأجنبية ، وإن كان الموضوع مصريا ، وقد اعتاد القارئ من ناحية والصحيفة من ناحية أخرى على تقبل هذا اللون من القصص التى تسير على النمط الغربى على أساس من نضج وعى الجمهور الفنى ونهوضه ثقافيا ، مما أدى بالأدباء إلى ترجمة القصص الأوربية ترجمة دقيقة .

ـ كما أشرنا ـ كان رفاعة واحداً من أوائل من نقلوا القصة الغربية إلى العربية مترجمة ولم يكن مترجما فحسب ، بل كان عصراً الثقة ، واستمر هذا التمصير طويلا من بعده وقد أخذ أدباؤنا يتحررون من لغة السجع والبديع ، ومعنى ذلك أنهم ملكوا من وسائل التعبير ما لم يكن يملكه رفاعة ومعاصروه ، ولكنهم ظلوا يميلون إلى التمصير فيما يترجمون من قصص ، حتى تقترب من ذوق القارئين ، بل إن منهم من آثر التمصير إلى اللغة العامية مثل محمد عثمان جلال ، ولكن المصريين من أصحاب الفصحى الذين رجحت كفتهم ، ومن أشهرهم فى أوائل هذا القرن حافظ إبراهيم والمنفلوطى ، وقد ترجم أولهما « البؤساء » لفيكتور هوجو ، وبعبارة أدق مصرها تمصيراً ، فإنه لم يحتفظ فيها إلا بالخطوط الأساسية ، أما بعد ذلك فقد أباح لنفسه التصرف فى الترجمة وإضافة فقرات ليست فى الأصل[1].

---

(١) ٢٠٩ . الأدب العربى المعاصر فى مصر .   شوقى ضيف

أما المنفلوطي فقد قدم في ميدان القصة مجهوداً كبيراً ويعتبر من المصريين الذين حافظوا على الأسلوب التقليدي محافظة كبيرة ، وقد لقيت ترجماته أو موضوعاته القصصية إقبال جمهور القراء في تلك الأيام ، لأنها حملت إسم أدباء العصر ، وأبعدهم صيتا وشهرة ، ولأنها كانت مدبجة بأسلوبه الساحر الذي فتن الناس ، وهز فيهم أوتار العواطف والأحاسيس[1] .

وقد سلك المنفلوطي طريقة المدرسة التي ترجمت عن الإنجليزية ، واستبقت عند تمصيرها للقصص كل خصائص الأسلوب العربي الفصيح ، كما أنه سلك في اختياره لموضوعات القصص التي مصرها طريقة المدرسة التي ترجمت عن الفرنسية في اختيارها للقصص الرومانسي موضوعات لترجمها .

وقد بدا المنفلوطي حياته القصصية بإعادة صياغة قصص مترجمة عن الفرنسيه ، وربما كان عمل المنفلوطي في التمصير أوسع وأدق من عمل حافظ إبراهيم ، فإنه لم يكن يعرف شيئا من اللغة الفرنسيه ، وإنما اعتمد على نفر قرأوا له بعض القصص ، فقد مصر « الفضيلة » أو « بول وفرجيني » لبرنار دان دو سان بير ، و « ماجدولين » أو « تحت ظلال الزيزفون » لألفونس كار ، و (الشاعر) أو (سيرانودي برجراك) لرومان رولان . وأعاد كتابه مسرحية فرانسوا كوبيه (في سبيل التاج) فصورها قصة ، ومصر كذلك (غادة الكاميليا) لدوماس ، وقدم في (العبرات) قصصص (الشهداء الذكرى ، الجزاء الضحية ، وفي ، النظارات ، ندم ، الكأس ، الشهيدتان ، قتيلة الجوع) ، وكلها تفتقد[2] الصلة بالأصل ، كما تفقد حبكته القصصيه ، فليس الغرض الأول القصص ، وإنما بغرض تصوير الانفعالات العاطفيه

(١) ٥٢ : دراسات في القصه والمسرح ، محمود تيمور

(٢) ٢٠٩ : الأدب العربي المعاصر في مصر ، شوقي ضيف

والاسترسال في أسلوب بليغ [١] .

ولقد اختار المنفلوطي قصصه التي مصرها اختياراً ذاتياً يمثل مزاجه الفني وعصره بسواده الأعظم من القراء ، إذ كانت تسود العصر رنة من اليأس والحزن والتشاؤم إثر الصدمات السياسية المتوالية التي انتابته ، فجاءت موضوعات القصص التي مصرها تتسم بالحزن وتلائم الحياة الحزينة البائسة التي كان يعيشها المجتمع المصري آنذاك ، والمجتمع الشرقي على وجه العموم ، وكأن البكاء والحزن كانا هما الوسيلتين التعبير بهن عن روح الشرق في حرمانه الحريه ومكابدته الضيم والأذى .

أما فيما يتعلق بأسلوب المنفلوطي في تمصيره القصص ، فنلاحظ أنه ارتقى بها إلى الطبقة المثقفة ، والأمثلة على ذلك في القصص التي مصرها المنفلوطي كثيرة .

ومن الحقائق التي لا تحتمل الشك - كما يشير الباحثون إليها - أن المنفلوطي لم يكن يعرف لغة أجنبية ، ولكنه كان ينتدب بعض الأفراد كي ينقلوا له بعض القصص الغربية ، فيعود هو ليسبكها بأسلوبه ، غير أنه تصرف عند تمصيره القصص المترجمة تصرفاً جعل القصص تخسر عند ترجمتها غير قليل من فنها وسحرها ، فجاءت بعيدة كل البعد عن روح الأصل ومعانيه وآرائه ، وما قد يتضمنه من فلسفة ، وربما كان مرجع ذلك عنده إلى عاداته الإسهام من جانب في الميدان الاجتماعي ، إذ أنه وجد نفسه إزاء حال يقتضي الاصطلاح ويتطلب نقد العيوب الاجتماعية وكانت الدعوة إلى الإصلاح بارزة في عصره وسبقه في هذا الميدان كثير من المصلحين الاجتماعيين والسياسيين من أمثال المويلحي وحافظ ابراهيم ، فلم تجد بداً من الاستعانة بهذه القصص

---

(١) ٩ ٢ : الأدب العربي المعاصر في مصر شوقي ضيف

الرومانسية التي تأثر كاتبوها أيضاً بجان جاك روسو ومونتسكيو وغيرهما من المصلحين الاجتماعيين

ويبلغ التحوير والتعديل والتصرف في الأصل أقصاه عند المنفلوطي ، حتى ليضل من يقرأ جزءاً من ترجمته العربية حين يحاول أن يتعرف ما يقابله من الأصل الأجنبي ، إذ أنه يجمل مقدمات القصص إجمالها [1] ، في بعض الأحيان .

ومهما يكن من أمر فإن المنفلوطي في قصصه التي مصرها كان له الفضل في تهيئة الأذهان لتقبل مثل هذا الفن الجديد من القصة بشكل أو بآخر ، فإنه حمل إلى اللغة العربية القصة الفرنسية الرومانسية وأزجاها إلى أنحاء العالم العربي سائغة المعنى عربية الرنين .

وإذا لم يكن للقصة في مطلع هذا القرن شأن يذكر إذا كانت على ندرتها لاتلقى من الحفاوة ما هي أهله . فما كان للقصة من مدلول في الأذهان إلا أنها : أحدوثة أو طرفة أو سمر ، وبعد قليل تحمست جمهرة من الأدباء والمفكرين كانوا يقدرون القصة قدرها الفني ، ويعرفون لها مكانتها في الأدب الحديث ، فدعوا إلى التجديد في مختلف مناحي الثقافة من مثل : أحمد ضيف وحسين هيكل وطه حسين ومنصور فهمي ومصطفى عبدالرازق وغيرهم من رواد النهضة الحديثة التي أينعت ثمارها في مصر ، فإننا لانكاد نتقدم في القرن حتى يستجيب بعض الأدباء إلى هذا الفن ، ويحاولوا أن يحدثوا فيه نتائج لهم ، من هذه المحاولات تلك المحاولة التي بدأت في إطار المقامة كحديث عيسى بن هشام ،

---

(١) ٦٧٤ : مقال حول « بعث القديم » محمد خليفه التونسي ، الرسالة العدد ٠٥٨٠ : أغسطس ١٩٦٤ .

والمحاولة الجديدة الخالصة فى « زينب » لمحمد حسين هيكل ، هذه المحاولة التى تعد بحق أول محاولة كاملة فى صنع قصة بالمعنى العربى الحديث ، وتلتها بعد سنوات محاولة محمد تيمور[1] ، وكان قد عاد من فرنسا يحمل بين جنبيه إعجاباً قوياً بالبعث الأدبى ، لجعل يبث روحاً جديدة بين أدباء النشأة الحديثة ونشر على الملأ طائفة من القصص ، وأمد المسرح بألوان من التمثيليات ، ومن قصصه مجموعة باسم « ما تراه العيون » وهى أقاصيص قصيرة تمتاز بواقعيتها ، وبما تحمل من إحساس دقيق بالمفارقات ، كما تمتاز بحبكتها القصصية[2] .

وقد تابع نشر قصصه ابتداء من العدد (١٠٧) من صحيفة « السفور » الصادرة فى ٧ يونيو سنة ١٩١٧ ، وكان ينشرها فى باب « القصص » تحت العنوان السابق ، وفيها يحرص على تصدير كل قصة من هذه القصص بتعليق قصير ، حيث يقول : « وهى عدة قصص فى مواضيع مختلفة ، كل واحدة قائمة بنفسها لا علاقة لها بالتالية[3] » .

وقد كثر بعد الحرب العالمية الأولى من يكتبون القصة والأقصوصة كتابة بارعة منهم محمود تيمور ومحمود لاشين فى مجموعته « سخرية الناى » و « يحكى أن » ، وهو يمتاز بروحه المصرية الصميمة ، وقدرته على رسم الشخوص وإحاطتها بإطار من الواقعية والفكاهة .

وأما محمد تيمور ورغم أن القصة لم تشغل من أدبه إلا حيزاً ضئيلا ، فإن النقاد يجمعون على أنه منشىء الأقصوصة المصرية ، ومبتكر التصوير الواقعى

---

(١) ٢٠٩ : الأدب العربى المعاصر فى مصر ـ شوقى ضيف

(٢) ٥٢ : دراسات فى فن القصة والمسرح ـ محمود تيمور

(٣) ٨٦ : تطور فن القصة القصيرة فى مصر ـ النساج

للحياة الاجتماعية الحديثة ، بل إن منهم من يرى أن تاريخ القصة القصيرة في مصر لا يكمل إلا بالوقوف عند آثاره القليلة [١] . وليس من شك في أن ثمة مقومات ثقافية كونت شخصية تيمور القصصية ، وجعلت قصصه ذات قيمة كبرى في تاريخ القصة المصرية ، ولعل أول هذه المكونات الثقافية سفره إلى فرنسا ، واختلاطه بالبيئة التي كان الأدباء ينقلون عنها ، وينجهون في الترجمة إليها ، فقد أتقن بذلك اللغة الفرنسية ، وأجاد قراءة آثارها القصصية والفنية وهو هنا يختلف عن المنفلوطي الذي لم يهجر مصر ، ولم يعرف لغة أجنبية سوى العربية ، وليس هذا فحسب بل إن السنين التي مرت به وقضاها تيمور في فرنسا كانت ذات أهمية كبرى في حياته وتكوينه الفكري والنفسي ، ذلك أن البيئة المصرية كانت في حاجة إلى من يكتب فى نظم حياتها وسياستها ، مما أتاح للقصة فيها فرصة التبلور والظهور مبكرة .

ثم استعداده النفسي وميله الطبيعي للكتابة سواء في الشعر أو في المسرح أو في القصة ، يضاف إلى ذلك حب التقليد وشغفه بالمحاكاة ، فإذا ما رأى مشهداً يلفت النظر ، استطاع أن يروي حوادثه بدقة وإتقان مهما تقدم عليه الوقت ، واستطاع أن يصور لنا بحديثه صورة الأشخاص وحركاتهم ويكلمنا بكلامهم ، فقد امتاز بدقة الملاحظة وثبوت المشاهدات وانطباعها في ذهنه ثبوتاً تاماً وانطباعاً مدهشاً .

وكان بفطرته ميالا للتقليد ومتقناً له غاية الإتقان [٢] . كما تأثر بالمحيط الثقافي لعصره ، وما ساده من دعوات الإصلاح ونقد العيوب الاجتماعية .

---

(١) أنظر فجر القصة القصيرة . يحيى حقي

(٢) ٣٨ : وميض الروح . محمود تيمور ط ١ مطبعة الاعتماد ١٩٢٦

وتمثل هذا جلياً فى اختياره لموضوعات قصصه وخواطره التى كان ينشرها تباعاً فى صحيفة السفور ، وهو يقرر هدفه هذا فى كثير من الأحيان : « لعلى بكتابة هذه الخواطر أشرح لأبناء وطنى سراً من أسرار تأخر المصريين [1] » .

ولابد أن نشير هنا إلى أن سنوات الحرب الأخيرة أتاحت لفن القصة عندنا ازدهاراً واسعاً ، فقد أغلق البحر الأبيض أمام الأدباء ، فلم تعد ترد إليهم القصص الغربية ، ليجىء دور الاستقلال من القصص الغربية فى الموضوع وليبدأ القصاص فى معالجة مشكلات البيئة والعصر والتعريف بالماضى القومى والوطنى ، وإن ظلت متأثرة فى نواحيها الفنية بالآداب الكبرى والتيارات الفنية العالمية ، عكف الأدباء على أنفسهم وعلى بيئتهم المصرية العربية ، فإذا هذا الفن ينضج على أيديهم نضجاً ، لا يعتمدون فيه على استحياء أنماط غربية وإنما يعتمدون على أنفسهم ، وبذلك أصبح فناً عربياً متوطناً فى بيئتنا لا فناً غربياً نقتبس منه أو نكتب على شاكلته .

وإذا كنا قد استطعنا قبل الحرب الأخيرة أن نسمى طائفة ممن نبغوا فيه فإننا لا نستطيع الآن أن نحصيهم عداً ، إذ وجد الشباب نفسه بعد الثورة ، وأحس حياته وكل ما فيها من وقائع اجتماعية ، وأخذ يعبر عنها أقوى تعبير وأجله فى قصصه [2] .

أما بعد قيام الثورة فقد اتسم الأدب عامة وفن القصة على وجه خاص بسمات الأدب الموجه وتخلى الأدباء - الأماجد - عن الحرية المدعة فى اختيار الموضوعات وحرية التعبير عن أفكارهم لتطبع الثورة الأدب العربى بطابع مميز

---

(١) صحيفة السفور العدد ١٧٠/١٩ سبتمبر ١٩١٨ محمد تيمور « ابن بالقهوة وابن بالتراب » .

(٢) ٢١٢ : الأدب العربى المعاصر فى مصر شوقى ضيف

فأخذ يتغنى بالقومية العربية ، والدعوة إلى الوحدة ، ونهيب بالعرب أن يهبوا إلى مكافحة الاستعمار والصهيونية والشيوعية والعملاء وما إلى ذلك من شعارات اكتسحت وطغت على كل شيء ، ثم كانت الفرصة للشيوعيين بمساعدة القائمين على أمر البلاد ، ليطفو على السطح دعوة الاتجاه القومي في الأدب .

ولا شك أن حمل الأدباء على الكتابة داخل هذا الإطار طوق انطلاقهم وحريتهم ، كما دعا السياسيون الأدباء إلى أن يعنوا بمشكلات المجتمع العربي وتصويرها ، وأن يعملوا ما في وسعهم لبعث الإيمان بالوطن والحرية في قلب كل عربي يعيش في بلاد العروبة ، شمالا وجنوباً وشرقا وغربا ، لأن الأدب يجب أن يكون — في نظر هؤلاء — حارسا للقومية العربية ولأمجاد العرب وتراثهم وماضيهم وحاضرهم ، لأنه صوت الحرية والنصر ، والأدب والأديب يلتزمان بالأهداف السياسية .

وهذا المنحى قد طمس جانبا كبيراً من حقائق الواقع التي كان من الممكن استجلاؤها بالنقد ، ولكن هيهات وقد جاوز القيد المعصم إلى العقل ، وصار الالتزام أو الإلزام بالمعنى الصحيح طابع المرحلة ، والصحيح : « أن الأديب يجب أن يكون حراً ، لأن الأديب إذا باع رأيه أو قيد وجدانه ذهبت عنه في الحال صفة الأديب كما يقول توفيق الحكيم .

فالحرية هي نبع الفن ، وبغير الحرية لا يكون أدب ولا فن ! !

ثم يبين الحكيم وجهته في قضية الالتزام بقوله : « إن الذي يقول لفنان أو أديب : التزم بكذا أو بكيت فقد قتله ، إنما التزام الأديب أو الفنان بشيء ينبع حراً من أعماق نفسه ، فإن لم ينبع الالتزام حراً من قلبه وبيئته وعقيدته فلا تلزمه أنت ، ولا تلزمه قوة في الوجود .

يجب أن يكون الالتزام جزءاً من كيان الأديب أو الفنان ، ويجب أن يلتزم وهو لا يشعر بأنه ملتزم ، مثله مثل حمام زاجل ينقل رسالة وهو حر طائر ، لا يشعر بقيد فى ساقه ، ولا بثقل فى جناحه ، فإذا شعر الفنان لحظة واحدة أنه يؤدى بفنه ضريبة عليه أن يؤديها وجوباً ، فإن الذى سينتجه لن يكون فناً . . . فإذا لم يشعر بأن الالتزام واجب دائماً هو شيء طبيعى ... شيء لو أرغمته على ألا يؤديه لعصاك وأباه ، لأنه جزء من طبيعته وتفكيره وعقيدته ، فإن الذى سينتجه مع الالتزام سيكون هو الفن »[1] .

وإلزام الأدب والأديب بالكتابة فى موضوعات محددة فى هذه المرحلة يتضح تماما من توصيات مؤتمر الأدباء العرب الذى انعقد فى القاهرة عام ١٩٥٧ وكان منها :

١ ـ إن القومية العربية المعتزة بتراثها الأدبى تريد للأديب أن يكون حارساً للقومية العربية ، وموجهاً يسمو إلى ما يغنى الفكر ويرهف الشعور ويدفع إلى العمل .

ولذلك حرص المؤتمر على أن يتواصى الأدباء بالعمل على :

١ ـ التعبير الصادق عن تجارب أمتهم ومواطنيهم تعبيراً يبرز خصائصهم القومية ، ويصور حياتهم ، وما يختلج فيهما من آلام وآمال ، ويغذى

(١) ٣١٠ ـ ٣١١ : فن الأدب (الباب الثانى عشر : الأدب والتزاماته) توفيق الحكيم .

وجدانهم بالقيم القومية والإنسانية ، ويردد نضالهم فى سبيل الوحدة الشاملة والتحرر الكامل .

٢ — الحرص على أن تكون عناية الأديب بماضيه وحاضره سبيلا إلى مستقبل أفضل لوطنه وقومه .

ولما كان النثر العربى — بما توافر له من وسائل النشر والإذاعة ، وتنوع الأشكال الجديدة التى اتخذها فى القصة والرواية والمسرحية والمقالة والتأليف على اختلاف موضوعاته — من أثر بليغ فى توجيه حياة الشعوب ، وفى تكوين الأجيال الفتية الناشئة ، لذلك يوصى المؤتمر :

٣ — يستطيع الناقد فى المرحلة الحاضرة من حياة الأمة العربية أن يشارك مشاركة فعالة فى التوجيه القومى ، بتجلية القيم والإشادة بالخصائص القوميه ، والمثل الإنسانيه وتعريف الشعراء بها[1] .

ولا شك أن هـــذه التوصيات قد تركت آثاراً غير محببة على الأشكال الأدبية جميعها ، لما فيها من تقييد نتج عن تضييق إطار الإبداع ، ومتى كان الأدب مفروضا إلا وكان الإفتعال طابعه ،

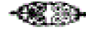
---

(١) ١٧ — ١٩ : الأدب العربى الحديث ومدارسه .

د . خفاجى مكتبة الأزهر ١٩٧٣

وكان أبعد ما يكون عن الصدق والإحساس الصادق بالواقع .

وكان طابع العصر هذا لا بد وأن يترك بصماته على القصاصين فوجدنا القصص التى تلتزم بالتوجيهات ، وهكذا فى كل الظروف التى طرأت على الحياة السياسية فى مصر فيما بعد ، لنجد القاص يوظف لتوضيح الأفكار المراد بثها بين الجمهور فى إطار من الإلتزام المفروض حسب الظروف ، والعجب أن بعض القصاصين المعاصرين لهذه الحيوات المتباينة استطاعوا مجاراة الظروف المتناقضة ، ومعايشة كل حدث بما يناسبه .



الباب الثانى

البناء الفنى للقصة

الفصل الأول

(١) اتجاهات القصة

(٢) عناصر القصة

(٣) الأنواع القصصية

إتجاهات القصة

تقلب الكاتب فى أمور الحياة والعمل يعطيه زاداً وفيراً من التجارب تؤهله أن يقدم نموذجا بشرياً من عصره، وقد توطدت علاقة الفن القصصى فى العصر الحديث بالأجناس الأدبية الأخرى ، من شعر ومسرحيه ومقال وسيرة ذاتيه وغيرها ، حتى أصبحنا نجد تداخلا فنياً ملموساً بين الفن القصصى وسائر تلك الأجناس الأدبية على نحو جعل كثيراً من الخصائص الفنية تنتقل من فن إلى آخر ، وتعبر من شاطىء إلى شاطىء .

وتبعاً لذلك تعددت إتجاهات الفن القصصى ومدارسه ووسائله التقنيه ، واتخذ من ظروف العصر مبرراً للتطور نحو مايسمى (بالتكنيك) الحديث للقصه ، حتى أصبحنا نصادف كثيراً من القصص يستعصى على الفهم أو يكاد ، وتتجاوز عنصرى الزمان والمكان ، وتتخلى عن منطقية الأحداث وتسلسها .

ورأيناه تارة يجنح إلى الذهنية ومتاهات التعقيد والغموض ويميل أحيانا إلى التركيز ، أو يفيد من خطوات العلوم المختلفه فيفتح صدره لروافد من علم النفس وغيره من العلوم .

ولا يتيسر لعصر أدبي ما أن يذيب الفواصل الفنية بين الأجناس الأدبيه ويطمس معالمها ، ومن الصواب أن نقول إن استعارات شتى تتم بين الأجناس الأدبية ، فقد يستعير الشعر من القصة بعض أساليبها الفنية .

وقد يقتبس المسرح من القصة والشعر بعض أدواتها ، وفي الوقت نفسه يأخذ الفن القصصي من الشعر بعضاً من الوجدان ومزيداً من الإنفعال ، وصوراً من جماليات التعبير كما يأخذ من المقال أو الفكرة أو الخاطرة ، وبعض وسائل العرض .

وهكذا نجد أن تلك الإستعارات الفنية دقيقة للغاية ، بحيث يؤدي الإسراف فيها أو التجاوز إلى طمس المعالم وضياع السمات التي توارثتها تلك الأجناس الأدبية جيلا بعد جيل (١) .

وإذا كان الغرض طابع بعض القصص والقصاصين المعاصرين متأثرين بالإتجاهات والأفكار الأدبية العالمية ، فإنه يمكن أن نوجز أهم الإتجاهات القصصيه فيما يلي :

القصة الرمزية :

يعد هذا النوع من أول الأنواع التي ظهرت في أدبنا العربي ويرجع ظهوره إلى العصر الجاهلي ، ويتمثل في تلك القصة التي حدثت بين الأرنب والثعلب واحتكامهما إلى الضب .
ثم ما تأثرنا به من قصص كليلة ودمنة وجاء على لسان الحيوان أو الطير وما إلى ذلك ، وهي قصص تميل إلى تصوير الحالات النفسية أو النقد الإجتماعي وإن كان قد تطور هذا النوع من القصص ليدخل في إطار الرمزية الحديثة بمعاييرها وقواعدها المعروفة عند أصحابها ويستوعب هذا الإتجاه جانباً كبيراً من نتاج القصاصين المحدثين .

---

(١) ١٩ - ٢٤ : أدباء من السعودية . د حسن نوفل الرياض دار العلوم للطباعة سنة ١٩٨٣ .

والواقع أن الإيغال فى الرمز يعمى الهدف ، ويبعد الغاية عن الأفهام ، فتصير القصة مستغلقة على التفسير ، وكأن الشخصيات التى تقوم بأحداث القصة من غير عالمنا الذى نعيشه ، وكأن اللغة المستخدمة أحياناً طلاسم يعيى المقتدر على معرفة مراميها .

وإن كان لابد من الرمز فلا أقل من أن يكون ذلك فى مستوى التلميح الذى يشير من قريب إلى المقصود ، فيحمل العمل الفنى فى طياته دلائل توضح الهدف ، وترسم الشخصيات فى إطار الواقع .

القصة الإجتماعية :

وتمثلها القصة التى بدأها هيكل ، وقد خطت القصة الإجتماعية ، خطوات واسعة مع النهضة الأوربية بعد الحرب الأولى من القرن ، إذ وجد لها غير كاتب أصيل ، وأصبح لكل كاتب فيها أسلوبه ومميزاته الشخصية التى ينفرد بها عن أقرانه ، ومن أهم من لمعت أسماؤهم فيها طه حسين والمازنى وكذلك محمود تيمور

وامتاز الأول بتصوير الحياة المصرية فى كثير من قصصه مثل الأيام ودعاء الكروان وشجرة البؤس ، وتناول قصة شهرزاد المعروفة فى ألف ليلة وليلة وعرضها بأسلوبه عرضاً طريفاً »[1] .

كما يعنى محمود تيمور فى قصصه بالعيوب الإجتماعية ، وهو يلتقى بطه حسين والحكيم فى كثير من قصصه بأسلوبه وشخصيته .

---

(١) ٢١٠ : الأدب العربى المعاصر فى مصر . .

الإتجاه النفسي :

أما المازني فيعنى في قصصه بالجانب النفسي في الرجل والمرأة ، ويستمد من الحياة اليومية المصرية وتجاربها التي قد يحياها ، ويستطيع ذلك بتحليل واسع للمجتمع وعاداته وتقاليده وعلاقات أهله وأمزجتهم ، وما يضطربون فيه من مشاعر وأحاسيس ، وهذا الإتجاه إلى التحليل النفسي يستمده من كتاب الغرب النفسيين ، وتشيع عنده كما تشيع عندهم النظريات النفسية المعروفة من عقد وتعويض وما إلى ذلك على نحو ما نرى في قصة (إبراهيم الكاتب) و « وعود على بدء » .

وللعقاد « سارة » وهي تقترب من ذوق المازني ، وإن كانت تمتاز بتحليل عقلي واسع إلا أنها تمزج هذا التحليل بتحليل نفسي ، وتسيطر على التحليلين جميعاً شخصية العقاد التي تبالغ في المنطق ، وفي إبراز الأسباب والنتائج ، وما أفسد « زينب » إعتماده على التحليل العلمي العقلي .

وهذا الإتجاه إلى التحليل النفسي في القصة يكاد يقف عند هذين الكاتبين ، والجيل التالي يسير أكثر في إتجاه هيكل وطه حسين الذي يعتمد على التحليل الإجتماعي لا على التحليل النفسي ، وفي مقدمة هذا الجيل توفيق الحكيم ومحمود تيمور ونجيب محفوظ .

الإتجاه الإنساني :

أما توفيق الحكيم فاعتمد في قصصه على بعض الحوادث ، وتجاربه رآها في حياته كما نرى في « يوميات نائب في الأرياف »[1] وحاول أن يتناول

---

(١) المرجع السابق .

بعض المشاكل القومية والوطنية كما فى « عودة الروح » وهو يطبع قصصه بطوابع إنسانية عامة وإن كان يحاول فى الوقت نفسه محاولة جادة أن يصور بصور معالم الروح المصرية[١]. وندع الكاتب يؤكد لنا هذا الإتجاه .

والهدف من كتابته لأعماله الأدبية القصصية والمسرحية بقوله : « الذى أعرفه هو أن منذ أمسكت بالقلم ما حاولت قط أن أنشىء لنفسى أسلوباً جميلا ، يتميز بجزالة اللفظ وحسن الديباجة ، مما يستهوى القارىء بحلاوة الجرس والرنين . هذا الفن الفن فى الأسلوب ما خطر لى أن أمارسه ، ولكنى أردت أن أتخذ من الأسلوب خادماً لأهداف أخرى ، فهو مجرد الإمتاع !

هذه الأهداف ، كما ظهرت واضحة للناس ، كانت قومية وشعبية وإصلاحية فى « عودة الروح » ، وفى « عصفور من الشرق » وفى « يوميات نائب الأرياف » وفى « مسرح المجتمع » .

وكانت مذهبية متصلة بمصير الإنسان ، كما لم تظهر بوضوح لكل الناس خصوصاً فى مصر ، فى « أهل الكهف » ، وفى « شهرزاد » ، وفى « سليمان الحكيم » وفى « بجماليون » وفى « الملك أوديب » . . . . إلخ .

أقول لم يظهر لكل الناس ، لأن كثيرين منهم هنا لم يروا فيها أكثر من أساطير أخرجت فى إطار فنى ، والقليل أدرك أن الأسطورة لذاتها لم تكن هى المقصودة ، فهذه القصص لم تكتب لإظهار جمال الأسطورة ، كما كتبت

---

(١) ٢١١ : المرجع السابق.

« مجنون ليلى » لشوقى ، فأظهرت جمال الشعر والعواطف والشعور ، وأبرزت روعة الفن للفن نفسه .

إنما كانت هذه الأساطير والقصص وسيلة لهدف آخر ، لا غاية فى ذاتها ، فلم يكن الغرض منها مجرد رواية « حادثة الكهف » أو حكاية « ليالى شهرزاد » إلخ ، بل وضعت كلها لخدمة قضية خاصة بالإنسان ومصيره ، قضية يعتنقها المؤلف ، ويبدو إتجاهها فى هذه الأعمال كلها ، هذه القضية هى : « عجز الإنسان أمام مصيره »[1] .

الإتجاه الواقعى :

ويظهر هذا الاتجاه بجلاء فى أعمال القصاص نجيب محفوظ ، حيث يعنى بتصوير الطبقات الوسطى والشعبية ، وما تخضع له من الظروف المختلفة فى البيئة والمجتمع ، مما ينتهى به أحيانا إلى الانحراف الاجتماعى أو الخلق .

القصة التاريخية :

وجدت القصة التاريخية منذ مطالع هذا القرن ، فقد ألف جورجى زيدان نيفاً وعشرين قصة تصور الأحداث العربية الكبرى ، وهى ليست قصصاً بالمعنى الدقيق ، إنما هى تاريخ قصصى تدمج فيه حكاية غرامية ، وهو تاريخ يحافظ فيه الكاتب على الأحداث دون أى تعديل ودون أى تحليل للمواقف الإنسانية .

---

(١) ٣١١ - ٣١٢ : فن الأدب . توفيق الحكيم .

غير أننا لا نتقدم طويلاً بعد الحرب العالمية الأولى حتى تأخذ هذه القصة في النضج ، وكان أول من أوفى بها على الغاية من الكمال الفني محمد فريد أبو حديد ، الذي تلقى أصول الأدب علماً وعملاً عن أبيه في قصته « زنوبيا » وقد أتبعها قصصه الأخرى « الملك الضليل » و « المهلهل » ، ثم « جحا في جانبولاد » ، وهو في قصصه جميعاً يتقن البناء القصصي ، ويرسم شخصياتها والنفوذ إلى دخائلها وحناياها النفسية ، ويلقانا في المجال كثيرون مثل على الجارم ومحمد سعيد العريان ومحمد عوض محمد .

وهكذا طافت القصة بعدد من الاتجاهات ، وتباين القصاصون في إتباعهم لها ، وإن كان بعض القصاص لم يمنعهم بروزهم في إتجاه معين أن يكتبوا في أكثر من واحد ويبرعون فيه لتكون السمة الغالبة هي الموضوعية في تناول الأحداث .

هؤلاء الموضوعيون الذين يجيدون التعبير عما يحيط بهم من ظروف الآخرين المتباينة مثل يحيى حقي ، فقد خلت الصورة عنده من الذاتية المفرطة في الأكثر الأعم ، حيث تبدو موضوعيته في تصوير أحداث تجرى خارج نطاق تجربته الذاتية بتخليص الصورة عما شابها عند حسين فوزي من ذاتية مفرطة[١] .

وقد يختلق القاص أحداثاً محتملة الوقوع ويصوغها في شكل رسالة قصصية ، مضفياً عليها بعض السمات الواقعية ، حتى يوهم القارىء بأن هذا الذي يقرأه على الورق قد يقع في الحياة التي يحياها[١] .

والقصاصون جميعاً متأثرون بالمذاهب الأدبية العلميه فيما يتصل بالإطار

---

(١) ٢٧١ : تطور فن القصة القصيرة في مصر . النساج .

العام للقصة ، وإن تخلوا تماماً فى بعض قصصهم المصرية الصميمة عن المضمون الغربى الذى كان يسيطر إلى حد ما فى الفترات الأولى التى ترجموا فيها القصة الغربية وتأثروا بها ، عدا تلك القصص التى كانت تترجم وتنقل حرفياً فى دقة شديدة من لغتها الأجنبية إلى العربية ، وجهد الأديب هنا يتمثل فى الترجمة والنقل ، دون تدخل فى أحداث القصة وتطورها ، أو الشخصيات وتحركاتها .

وعلى ضوء التأثر بالإطار العام الفنى للقصة الغربية ، وجدنا الكلاسيكية تبرز فى كتابات بعض القصاصين ، كما أن الرومانسية تركت طابعها على بعضهم الآخر ، خاصة هؤلاء الذين جعلوا الريف مصدر إلهامهم القصصى بحقوله وفلاحيه وقنواته ونشاطه وعلاقة الإنسان بأرضه .

ثم برز من القصاصين من يكتب فى واقعية عن مشاكل المجتمع ، ويعد نجيب محفوظ فى صدارة هؤلاء حيث عرى مشاكل الحارة المصرية وجسدها فى المراحل المختلفة .

وإذا كنا قد لاحظنا الميل الشديد إلى تمصير القصص الغربية قبل الحرب الأولى من هذا القرن ، فإن هذا الميل قد انتهى ، وحل محله ذوق جديد من الترجمة غير التى أشرنا إليها ، حيث لم يحدث فى الترجمة الأخيرة أى نوع من التدخل ، ولكنها ترجمة حرفية دقيقة وقامت بها دور نشر كثيرة على هذه الترجمة ، مثل لجنة التأليف والترجمة والنشر ودار الهلال ودار المعارف وغير ذلك من هيئات ومؤسسات ، ومعنى ذلك أنه أصبح فى اللغة العربية قصص حقيقية ، وهى تعد بالمئات كما أصبحت هناك قصص مصرية حقيقية لا تقل عن السابقة جمالا وروعة(١).

---

(١) ٢١٢ : الأدب العربى المعاصر فى مصر .

وفى مجال التأثر بالأفكار الغربية واتجاهاتهم الأدبية سار بعض الأدباء وفق خطوط منهج « اللامعقول » وكان من هؤلاء توفيق الحكيم فى « يا طالع الشجرة » .

وهناك اتجاهات كثيرة أخرى انتظمت حولها أعمال قصصية ، فقد خرجت من الأطر المعروفة التى أشرنا إليها من قبل كاتجاهات إلى آخر فلسفية وخيالية وعقلية ، يقول توفيق الحكيم مشيراً إلى اتجاه جديد فى القصه : « إن الإنسان ليس مجرد جسم يتحرك فى محيط البيئة المادية من ريف أو حضر أو منزل أو ناد أو مكان عمل ، مما درج بعض القصاصين عندنا على تسميته بالحياة الواقعية ولكن الإنسان أيضا — فوق ذلك وأكثر من ذلك — عقل يتحرك فى عوالم فكرية ، وهو روح يسبح فى معان شعرية ، وهو مبادىء فلسفية ودينية واجتماعية تصطرع وتتطور ، فالعناية بهذا الجزء الأعلى من الإنسان هى التى تجعل من القصة أدبا رفيعا ، لولا ذلك لما كان لمثل « سوفوكليس » أو « تولستوى » أو « جوته » ، ذلك المكان السابق فى الآداب الخالدة ، فهم ما أرادوا أن يحكوا للناس مجرد قصص ولكنهم أرادوا أن يبرزوا لنا أعمق ما فى الإنسان .

فما من واحد من هؤلاء قنع بتصوير بيئته أو لونه المحلى لمجرد التصوير ، فإن « فولتير » لم يرسم لنا الفرنسيين فقط ، وشكسبير لم يرسم لنا الإنجليز فقط ، وتولستوى لم يرسم الروس فقط ، وجوته لم يرسم لنا الألمان فقط ، فهم جميعاً ما رسموا حقا وما صوروا غير الإنسان .

وما من واحد منهم أراد أن يصور الإنسان فى حياته القومية المحدودة ذات الألوان الصارخة العابرة ، ولكنهم جميعا قصدوا أن يصوروا فيه شيئا ثابتاً خالداً ، لمحنا فيه ومضات تفكيرهم وقبسات عبقرياتهم شيئا هو

فوق الإنسان ذاته ، وهذا هو الذى جعلهم يقرءون فى كل بلد وفى كل لغة .
ذلك لأنه ما من واحد من أولئك الخالدين ، جرؤ على حمل القلم قبل أن
ترسخ قدمه فى أعماق الثقافة المعروفة فى عصره ، فقد كانوا يدركون أنهم
ينشئون أدبا ، أى ذلك الشيء الذى يتصل اتصالا مباشراً بالجوهر الثابت فى
كيان الإنسان ، ولكن انتشار القصة باعتبارها مقالة سهلة ـ قد دفع الكثيرين
إلى اختصار الطريق والهرب من الجهد ، واتخاذ القصة مركبا هينا لا يكلف
أكثر من سرد حوادث عادية ، وحبك مواقف مسلية ، ووصف أشخاص
ورسم مناظر من الحياة الجارية بأى أسلوب اتفق ، ليطلق على هذا العمل
الزهيد بعدئذ اسم الأدب المبتكر والخلق الأصيل .

والأدب من ناحيته سوى يرى أنه غير مستطيع أن يعمل طليقا فى أجوائه
العليا ، وهو مرتبط بالقصة ، فقد أراد أن يستعين بعريقها وتشويقها فى
اجتذاب الناس ، ولكن الناس ما أن يروا قصة تافهة القيمة عبركة الصنعة ،
حتى يندفعوا إليها متحمسين صائحين : هذه هى الحياة ، وينصرفوا بجموعهم
عن القصة الأخرى التى تصور من أعماقها الحياة الحقيقية ، تلك التى غاص
لها الأدب والفكر ضجرين قائلين : « ليست فيها حياة » .

ذلك أن الحياة عندهم هى التى يرونها فقط بعواطفهم السطحية جاهلين
أن الحياة فى الأدب والفن ليس معناها السطحية فى النظر إلى الحياة ، فهل
يأتى يوم ينفصل فيه الأدب عن القصة ، فلا يحتفظ فيها إلا بالقدر الصغير
الذى قد يخدم أهدافه ، وبذلك يمضى مستقبلا باحثا كاشفا عن الحقائق
فى جوهرها .

هذا الاتجاه فى الأدب ظهرت بوادره فى أدباء عظام منهم « أندريه جيد »
الفرنسى ، و « ستيفان زفايج » النمسوى ، و « إيليا أهرنبرج » الروسى ، فقد

استخدموا القصة – فيما مضى – استخدام الجراح المقاز كي يصلوا بها إلى شيء عميق ودقيق في كيان الإنسان ، ولم يجعلوها قفازاً للتمة أو الزينة ، يجذب النفس ويخلب اللب . . . ومع ذلك فقد انتهوا إلى التجرد – بعض الشيء – من العنصر القصصي ، ليعرضوا حقيقة الإنسان ، ومشكلات الزمان في قالب أدبي دقيق(١) .

وبالرغم من تعدد صيحات التجديد في الفن القصصي فإن هذا الفن ما زال يتمسك بأصول بنائه الفني وخصائصه التعبيرية ، وقد تبع ذلك كله من نظرية الأنواع الأدبية ، تلك التي تعتمد على ثلاثة مواقف يمكن تلخيصها في إيجاز شديد فيما يلي :

١ – الموقف الغنائي : ووظيفته التعبير ، وضميره الملائم هو ضمير المتكلم (أنا) ، وتمثل ذلك في القصيدة الشعرية ، وهذا ما يفسر الشعر الغنائي ، حيث يتغنى الشاعر بعواطفه .

٢ – الموقف الملحمي :

وظيفته التمثيل وضميره الملائم هو ضمير الغائب (هو) وتمثله الملحمة التي تروي مواقف شخص غائب .

٣ – الموقف الدرامي :

ووظيفته النداء أو الدعاء ، وضميره الملائم هو ضمير المخاطب (أنت) وتمثله الدراما .

---

(١) ٢١٩ – ٢٢٦ : فن الأدب . توفيق الحكيم

وهذه هي الأبعاد الثلاثة للتعبير الفني في الأنواع الأدبية ، وفيها نرى غلبة البعد التعبيري في الشعر الغنائي ، وغلبة البعد التمثيلي في الشعر الملحمي ، وغلبة بعد النداء أو الرجاء على الشعر الدرامي ، ولذا سمى بعض النقاد ذلك بأصوات الأدب ، فصوت يتجه إلى النفس ، وصوت يتجه إلى الجمهور ، وصوت من أشخاص يتخيلهم الأديب

وهذه الأصوات أو تلك القوالب الفنية لا تعيش منعزلة بعضها عن بعض ومن هنا نشأت الاستعارات الفنية بين الأجناس الأدبية [1] .

عناصر القصة :

يشتق الفن القصصي مادته من الحياة ، ولكن العمل القصصي لا يستوى حتى تتوافر له عناصر بذاتها ، فهناك حوادث وأفعال تقع لأناس أو تحدث بينهم ، وبذلك يوجد العنصر الثاني وهو عنصر الشخصية ، ووقوع الحادثة لا بد أن يكون في مكان وزمان ، وهذا هو العنصر الثالث ، ثم هناك الأسلوب الذي تسرد به الحادثة ، والحديث الذي يقع بين الشخصيات ، والعنصر الأخير هو الفكرة أو وجهة النظر ، فكل قصة تعرض بالضرورة وجهة نظر في الحياة وبعض مشكلاتها [2] ، أو تبرز موقفاً معيناً للقاص تجاه ما يسود الحياة من مواقف .

ولأن الكاتب لا يستق نماذجه وحوادثه من فراغ ، فالتجارب البشرية تمد الكاتب بعطاء متجدد من سلوك البشر في الحياة ، وتجعل التجربة الفنية لدى الكاتب ثراء يفوق ثراء التجربة البشرية ذاتها التي كانت منبع تجاربه

---

(١) ٢٤ – ٢٥ : أدباء من السعودية . حسن نوفل

(٢) ١٢٦ : الأدب وفنونه . عز الدين اسماعيل

وأصابا ، إذ يتحقق الكاتب امتلاك صور شتى من تجارب البشر حوله ، وما عليه إلا أن يجيد هضم هذه التجارب ويتمثلها ويستوعبها استيعاباً فنياً صادقاً فيولد لديه ما يسمى (بالتجربة الفنية) الصادقة حاملة صدق الإحساس وعمق المعايشة ، ومهارة التمثيل وحسن الاستعداد الفنى [1] .

وقيمة الفن فى أنه لا يعتبر صورة مكرورة من الحياة بل يعد لقطة لجانب فيها من خلال وجهة نظر الكاتب الشخصية عند القصاص ، بمعنى أنها ليست صورة (فوتوغرافية) لما وقعت عليه عيناه ، أو ما لامسته يده ، كما أنها ليست كما يتصور (أفلاطون) إننا لانرى الحياة ، بل نرى ظلالا للحياة تتحرك بضوء نار تنعكس على جدار كهف ، إذ قد يصدق ذلك على تصور الشخصية فى مرحلة (خيال الظل) أو فى مسرح العرائس .

لذا يعد إحساس الفنان عاملا مهماً فى تحويل ما تراه العين فى الواقع إلى عمل مبتكر يخالف ما يعهده الإنسان العادى فى مجريات الحياة اليومية ، هذا الابتكار الفنى الذى يشمل العناصر الأساسية فى العمل القصصى مثلا وهى :

الحادثة :

وهى فى العمل القصصى مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص هو ما يمكن أن نسميه (الإطار) ففى كل القصص يجب أن تحدث أشياء فى نظام معين ، وكما أنه يجب أن تحدث أشياء ، فإن النظام هو الذى يميز إطاراً عن آخر فالحوادث تتبع خطاً فى قصة ، وخطاً آخر فى قصة أخرى [2] .

---

(١) أدباء من السعودية حسن نوفل

(٢) الأدب وفنونه عز الدين اسماعيل

والذين يتعرضون لنقد القصة يتحدثون عما يسمونه « الحبكة » بدلا من الإطار ، ومفهومها أن تكون حوادث القصة وشخصياتها مرتبطة ارتباطا منطقيا يجعل من مجموعها وحدة ذات دلالة محددة ، تسرد أي مجموعة من الحوادث مرتبطة بما يلزم من الشخصيات ، لا يكفي حتى بعد ما يسرد قصة فنية ، فالسرد خاصة أيضا للكتابة التاريخية ، فالحبكة الفنية إذن من المفهومات الشائعة لها شيء يضاف إلى السرد ، ليجعل من الأشياء المسرودة بناء متماسك الأجزاء يؤدي هدفا واحداً .

فالحادثة الفنية هي تلك السلسلة من الوقائع المسرودة سرداً فنيا والتي يضمها إطار خاص .

وهناك نوع من القصص يعنى عناية خاصة بالحادثة وسردها وتقل عنايته بالعناصر القصصية الأخرى ، ويسمى هذا النوع (قصة الحادثة) أو « القصة السردية » [1] .

وفي القصة السردية تكون « الحركة Action » هي الشيء الرئيسي ، أما الشخصيات فإنها ترسم كيفما اتفق ، فالحركة عنصر أساسي في العمل القصصي وهي نوعان ، حركة عضوية وحركة ذهنية ، والحركة العضوية تتحقق في الحوادث التي تقع وفي سلوك الشخصيات ، وهي بذلك تعد تجسيما للحركة الذهنية التي تتمثل في تطور الفكرة العامة نحو الهدف الذي تهدف إليه القصة .

---

(١) ١٦ : تركيب القصة : أدوين مور ، دار طباعة هوجارت لندن .

السرد :

حين نقرأ القصة نتمثل الحادثة فيها ولكن من خلال تلك الألفاظ المنقوشة على الورق ، أي من خلال اللغة ، والسرد هو نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية ، فحين يقرأ مثلا : « وجرى نحو الباب وهو يلهث ودفعه في عنف ولكن قواه كانت قد خارت فسقط خلف الباب من الإعياء » نلاحظ هذه الأفعال : (جرى ، يلهث ، دفع ، خار ، سقط) هذه الأفعال هي التي تكون في أذهاننا جزئيات الواقعة ولكن السرد الفني لا يكتفي عادة بالأفعال كما يحدث في كتابة التاريخ ، بل نلاحظ دائما أن السرد الفني يستخدم العنصر النفسي الذي يصور به هذه الأفعال ، وهذا من شأنه أن يكسب السرد حيوية ، ويجعله بذلك فنياً

طرائق السرد القصصي :

بينما يرتبط المؤلف المسرحي بطريقة واحدة لكي يحكي قصة ، وهي السرد الذي يتمثل من خلال الحوار الذي يجري بين الشخصيات ، فإن لكاتب القصة أن يختار واحدة من ثلاث طرائق الطريقة المباشرة أو الملحمية epic ، وطريقة السرد الذاتي autobiographical ، وطريقة الوثائق ، والطريقة الأولى مألوفة أكثر من غيرها ، وفيها يكون الكاتب مؤرخاً يسرد من الخارج ، وهو في الطريقة الثانية يكتب على لسان المتكلم ، وبذلك يجعل من نفسه وأحد شخوص القصة شخصية واحدة ، وهو بذلك يقدم ترجمة ذاتية خيالية .

وفي الطريقة الثالثة تتحقق القصة عن طريق الحكايات أو اليوميات ، أو الحكايات والوثائق المختلفة ، ومن الواضح أن لكل من هذه الطرائق الثلاث مزاياها الخاصة ، لأنه في حين تفسح الطريقة المباشرة دائما

أبعد المدى ، وتعطى أكثر قدر من حرية الحركة ، فإنه يمكن الحصول على متعة أعظم وأقرب إلى النفس عن طريق استخدام طريقة المتكلم أو طريقة الوثائق .

البناء :

الكاتب يختار وقائع بذاتها يؤلف بينها ، ويكون منها البناء الكامل للحادثة .

وهناك صور عدة لبناء الحادثة القصصيه بناء فنيا ، ويمكن أن يقال إن كل قصة لها صورة بنائية خاصه بها ، ومع ذلك فقد أمكن ضبط مجموعة من الصور البنائيه العامه .

فهناك – بصفة عامه – صورتان لبناء الحبكة القصصيه هما : الصورة الانتقائيه ، والصورة العضويه Organic ، وفى الأولى لا تكون بين الوقائع (١) علاقه كبيرة ضروريه أو منتظمه ، وعندئذ تعتمد وحدة السرد على شخصية البطل الذى يربط – بوصفه النواة الشخصيه المركزيه – بين العناصر المتفرقه ، وقصص المغامرات بعامة تمثل هذا النوع ، بمعنى أن الأشياء فيها تحدث والشخصيات تلتقى وتفترق ، ولكنها ليس عوداً فقرياً بنائيا واضحا ، أو وحدة عضويه ، وليس من الضرورى للكاتب فى هذه الحالة أن يعرف كل تفصيلات القصه قبل أن يبدأ كتابتها ، بل يكفى أن يكون فى ذهنه معرفة عامه بالطريق الذى ستتبعه القصه .

والحقيقه أن القاص على عكس القارىء يكون على علم مسبق بحل العقدة فى القصه أو النتيجه منها ، لذا يمكن أن يقال إن الأحداث تطرد والشخصيات

---

(١) ١٣٩ : الأدب وفنونه ، عز الدين

تقوم بأدوارها فى الإطار المعلوم مسبقاً لدى القاص بما تؤديه الشخصيات أو أنها توضع فى إطارها المرسوم فى تكوين القصة ، بينما القارىء أو المتلقى لا يصل إلى هذا الحل إلا عندما يصل بقراءته إلى نهاية القصة ، لأن الحل ينكشف تدريجياً مع تطور أحداث القصة . وهناك اتجاه قصصى يعتمد على مشاركة القارىء فى إيجاد حل مناسب للطرح الذى ضمنه القاص قصته أو المشكلة التى حاول أن يجد لها حلا ، وكثيراً ما تكون هذه الطريقة ـ طريقة إشراك المتلقين فى إيجاد الحل ـ فى موقف عام أو مشكلة عامة يعانى منها المجتمع فى الواقع .

وعلى ضوء هذين الاتجاهين ، تكون الشخصيات أهميتها فى التعبير بدقة عن تفاصيل وجزئيات العقدة التى يبحث القاص والمتلقى لها عن حل ، بينما بعض القصاصين ينتهون بقصصهم ، إلى حلول لا ترضى القراء ، خاصة عندما يكون الشعور العام تجاه شخصية ما هو النفور أو الكراهية تنتج عن دوره الذى يقوم به فى سياق القصة العام ، وينتظر القارىء نهاية معينة لمثل هذه الشخصية بنمطه الذى صوره القاص به ، فيخالف القاص ما يتوقعه القارىء لمثلها من نهاية فيصطدم بالشعور الجماعى الذى تنامى حيالها . هذه المخالفة لا يمكن أن يجد لها الناقد تبريراً مقنعا ولا حجة مقبولة إلا فى حدود الفكرة المعينة التى يريد القاص إبرازها ، أو الموقف الذى يحبـــذه ويرتئيه ويؤيده .

والفكرة هنا تعنى الموقف أو الاتجاه الذى يحمل القاص عبء النضال من أجله ومواقف الآخرين .

وهنا يخرج على التوقع ويخالفه تأكيداً لوجهة نظره التى يترجمها من خلال النهاية لهذه الشخصية أو تلك . هذا ما يعبر عنه أحياناً أن النهاية غير منطقية .

إذن القصة بناء ذاتي من وجهة نظر القاص أو هي تقدم جانب منها ، يتناول القاص قطاعاً معينا أو شريحة من الناس في زمان يظلهم ومكان يجمعهم أو يعني آخر في بيئة بكل ما يحيط بها ، ليوظف كل إمكاناته الفنية في تجلية الموقف أو تجسيد الفكرة شريطة أن يضمن مشاركة الآخرين له فيما يتذكره .

أما في الصورة البنائية العضوية فإن القصة مهما امتلأت بالحوادث الجزئية المنفصلة المتعة ، فإنها تتبع تصميما عاما معقولا ، وفي خلال هذا التصميم تقوم كل حادثة تفصيلية بدور حيوي واضح ، فهناك شيء أكبر من مجرد الفكرة العامة عن مسار القصة ، فالخطة كلها لا بد أن تعد بصورة [1] مفصلة ، وأن تنتظم الشخصيات والحوادث بحيث تشغل أماكنها المناسبة وأن تؤدي كل الخطوط إلى النهاية .

وينبغي أن يكون واضحا أن الصورة البنائية تختلف من نوع قصصي إلى آخر ، فالصورة البنائية التي تتمثل في الروايه لا يمكن أن تصلح لبناء قصة قصيرة ، والصورة البنائية الأولى التي سبق ذكرها هي أنسب صورة للروايه ، في حين أنها لا تصلح للقصة القصيرة ، والصورة الثانية تصلح للقصة دون القصة القصيرة ، لأن القصة القصيرة بحكم طبيعتها صور بنائية خاصة ، وأبسط صورة لبناء القصه — وهي الصورة المألوفه بصفة عامه — هي تلك التي تتمثل بين طرفي الصراع وهي الحدث والنتيجة .

---

(١) ١٤٠ : الأدب وفنونه .

الشخصية :

تلعب الشخصية دوراً رئيسيا ومهماً فى تجسيد فكرة القاص : وهى من غير شك عنصر فعال فى تسيير دفة الأحداث فى العمل القصصى ، إذ يستطيع الكاتب من خلال الشخصيات المتحركة ضمن خطوط القصة الفنية ، ومن خلال تلك العلاقات الحية بين كل شخصية وأخرى أن يمسك زمام عمله ، ويطور الحدث من البداية حتى لحظات التنوير فى العمل القصصى [١] . وهذا لا يتأتى بطبيعة الحال من غير العناية الدقيقة برسم كل شخصية وتبين أبعادها وجزئياتها . سواء أكان من حيث علاقات التكوين الخارجى وتصرفات الشخصية والأحاديث الواردة عنها ، أم من حيث أبعادها النفسية المتغلغلة فى أعماقها التى تتحكم فى تسيير نوع خاص من السلوك الفردى .

والشخصية هى التى تسوق الحدث ، بل تولده ضمن سياق القصة ، وبوصفها عنصراً مهما فى تشكيل البناء الفنى ـ خاصة القصة القصيرة ـ لا يمكن فصلها ـ بأى حال ـ عن باقى العناصر ، وفى هذا ـ من غير شك ـ إضفاء مسحة الإبداع الفنى على العمل القصصى [٢] .

والشخصية تصوير لنماذج يعايشون القاص ويشغلون جزءاً كبيراً من حياتنا ، إذا نحن قدرنا ألوان التفاعل التى تتم بيننا وبينهم ، والتى تثير كثيراً من المشاعر ، وألوانا من العطف ، وتولد الفكرة إثر الفكرة ، والقصة تعرض لأشخاص جدد ، يقبلهم القارئ ، ليعرفهم ويتفهم دورهم ويحدد موقفهم .. وطبيعى أن يكون من الصعب أن نجد بين أنفسنا وشخصية من الشخصيات

---

(١) ١٩ : البناء الفنى فى القصة السعودية المعاصرة .

(٢) ٢٠ : المرجع السابق .

التي لم تعرفها ولم نفهما نوعاً من التعاطف ، ومن هنا كانت أهمية التشخيص Chracterization في القصة ، فقبل أن يستطيع الكاتب أن يجعل قارئه يتعاطف وجدانياً مع الشخصية ، يجب أن تكون هذه الشخصية حية ، فالقارىء يريد أن يراها وهي تتحرك ، وأن يسمعها وهي تتكلم ، يريد أن يتمكن من أن يراها رأي العين [1] .

ولا بد أن تكون الشخصية في العمل القصصي نابضة بحياتها مجسدة من وجهة نظر المؤلف ، كما أنها نابضة بحياة الكاتب نفسه من خلال عصره ومجتمعه ورؤيته الفنية والحضارية ، يصنع الكاتب ذلك تماماً كما رسمه الكتاب العالميون في رسمهم الشخصية إذ يتمثلونها تمثلاً كاملاً دقيقاً في أعماقهم قبل بدء الكتابة وقبل الإمساك بالقلم ، ولا يقدم على ذلك أي شيء في العمل القصصي إذ عليه أن يتأكد من ملامح الشخصية ويتفرس جوانبها الإنسانية وملامحها ومشيتها ووقفتها وابتسامتها ، ونبرة صوتها ومظهرها العام [2] .

ومما لا شك فيه أن أعمال القاصين المعاصرين في العالم أجمع قد نحت مجال الاهتمام بشكل مباشر بالشخصية باعتبار الفرد محور الأحداث القصصية ، ونقطة الانطلاق عبر خطوط القصة ، ووصول القارىء بها إلى ما يسمى في العالم النقدي بلحظة الانفراج .

ومهما يكن من أمر فإن كتاب القصة في العالم بدأوا يركزون على الفرد الذي يمثل - بشكل أو آخر - محور العمل ، وقد بدأ هذا الاهتمام في حقيقة الأمر منذ نشأة المدارس الفنية التي تهتم بعناصر الطبيعة من جهة ، وبالإنسان من جهة أخرى ، فكان لزاماً أن تنعكس تلك المفاهيم على الأدب القصصي .

---

(١) ١٤٢ : الأدب وفنونه .

(٢) ١٨ : أدباء من السعودية .

فالمدرسة الرومانسية – مثلا – فتحت عقل الإنسان وميوله وأفكاره بشكل واضح ، وانتقلت بإحساساته ومشاعره إلى الطبيعة ينطلق فيها بخياله وتصوراته ومشاعره ، فزاد الإحساس بالطبيعة وبجمالها ، وازداد الفرد نفسه شعوراً بالسعادة والانطلاق ، ثم نجد أن ذلك التركيز من قبل الرومانسيين على الشخصية قد ازداد حدة ووضوحا عند الرومانسيين ، وبدأ الاهتمام – منذ نشوء هذه المدرسة وانتشارها في أنحاء أوربا والعالم – بالتركيز على الفرد من حيث سلوكه ومظهره الخارجيان ، بل من حيث الغور في أعماقه ، وسبر تلك الأغوار ودراستها كذلك وتحليل نفسيته .

وكان لتطور الدراسات الفلسفيه والنفسيه والاجتماعيه بعد الدراسات التي قام بها (فرويد) وغيره حول الشخصية ، أثر واضح ومؤثر في أحداث الاهتمام بشكل مباشر بدراسة العالم الباطن ، للإنسان واهتم الباحثون بتجسيد نواحي الشخصية الداخلية والوصول إلى دوافع السلوك الإنساني ومدى انعكاسها على حياة الفرد .

وقد أخذت الشخصية سمتها الجديدة هذه منذ القرن (١٩) ، بل أواخره – على وجه التحديد – فإذا كانت الرومانسية قد اهتمت بالشخصية ، وإذا كانت دراسات علماء النفس قد ركزت على نفسية الفرد كذلك ، فإن أخريات القرن (١٩) قد جسدت – بشكل مباشر – باطن الفرد وانتقلت القصة من تلك الفترة ، فتنطلق في الغالب من حدود الزمان والمكان ، لتتحرك خارجهما باتساع يشمل عالما أكثر رحابة واتساعا ، وهو عالم النفس البشرية .

إلا أن القصة – خاصة القصيرة – لم تقف عند هذا الحد من التطور ، بل إنها تطورت مع الزمن تباعا ، وكانت الدراسات النقدية – بطبيعة الحال – تحاول اللحاق بركب هذا التطور ، فتنوعت القصة من حيث اهتمامها بالشخصية أو عدمه ، إلى أنواع متعددة ، واتجهت بذلك اتجاهات مختلفة ، ويتجه

توفيق الحكيم إلى الشخصية بقوله : « قوة الخالق الفنى لشخصية قصصيه لا تكون فقط فى حياتها المتدفقة النابضة داخل القصه نفسها ، بل فى حياتها خارج القصه ، فى حياتها الممكن استمرارها على وجوه أخرى فى رؤوس الناس [1] » .

والجدير بالذكر أن أصحاب الاتجاهات الأدبيه ـ كل حسب مفاهيمه الخاصة ـ قد تناولوا الشخصية وتعريفاتها تمشيا مع ما يتفق ورؤى اتجاهاتهم وقد أشار (بورا) إلى هذا فى معرض حديثه عن الحركة الرومانتيكيه فى أوروبا وعلاقتها بتصوير الشخصية فى العمل القصصى بقوله : « إن الحركة الرومانتيكيه كانت محاولة لاكتشاف دنيا الروح خلال مجهودات غير محدودة للنفس الفردية المنعزلة ، وكان تقديراً لتلك القصيدة التى تؤمن بقيمة الفرد [2] » .

وإذا كان القاص يستق شخصياته من واقع حى يعيشه ، ومن حياة الآخرين من حوله ، بطريقة تفاعليه يرتبط فيها الفنان مع عالمه والآخرين بعلاقات وطيدة ، فإن هذا القاص الفنان يكون ملتزما التزاما تاما بنقل تلك الأبعاد الذاتيه ، ومدى علاقاتها بواقع الشخصيه المنتقاه ، ثم عليه التدقيق فى رسمه لوحة واضحة لهذه الشخصيه : فلا نتوقع من شخصيات القصه أن تنطبق انطباقا تاما مع وقائع الحياة اليوميه بكل خصائص الشخصيه ككل ، وإنما تتوازى معاً ، وإنما ينطبق كل جزء منها مع جزء من الحياة .

ومن هنا فالقصاص مع شخصياته يكون بمثابة بوتقه تنصهر فيها تجاربه الذاتيه وتجارب الآخرين ، وعلى القاص أن يتخطى بكل دقة وثقة مرحلة المحاكاه والتقليد المباشر حتى تتبلور له شخصيته الخاصه

---

(١) ٢٢٥ : فن الأدب .

(٢) ٢٣ ـ ٢٩ : البناء الفنى فى القصه السعودية المعاصرة .

ولعل ما ذكر في مجال التوحد والتفاعل والنماذج بين عناصر تكوين الشخصية سواء أكان ذلك من الواقع الحي ، أم بين العمل القصصي يعطينا انطباعاً محدداً لمفهوم الشخصية ، فهو مفهوم يتسم بالعمومية والشمولية(١) .

وإذا كان البطل أو محور الأحداث شخصية من الشخصيات ، فإنه يظل في الأعمال القصصية دائماً صورة لعصره ومجتمعه ، بما فيهما من أحداث ووعي حضاري ، وتفاعل بين القديم والحديث ، لذا رأى كثير من النقاد أن مادة الشخصية (الخام) هي الناس وأن هذه المادة (الخام) ليست خاما جداً ، لقد جرى عليها شيء من التصنيع ، لقد سبق أن حولت إلى ضرب من الفن ، (٢) .

على أن القصة يمكن أن تقسم حسب الاهتمام بالحدث أو الشخصية إلى نوعين : الأول يهتم بالحدث والوقائع Events ثم تختار الشخصيات المناسبة بعد تنسيق الأحداث والوقائع وهذا يسمى بقصة الحادثة والنوع الثاني يهتم بالشخصيات أولا عبر المواقف ثم تأتي الأحداث ثانيا ، وهذا النوع يسمى بقصة الشخصية .

أنواع الشخصية :

أولا : الشخصية المتطورة أو النامية : وهي الشخصية المعقدة التي لا تظهر

---

(١) ٢٩ البناء الفني

(٢) ٣٠ ، ٤٣ : الحياة في الدراما أريك بنتلي ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا بيروت سنة ١٩٦٨

القارىء معالمها وأبعادها إلا مع آخر صفحات القصة بمعنى أنها التي يتم تكوينها بتمام القصة ، فتتطور من موقف إلى آخر ، ويظهر لها في كل موقف تصرف جديد يكشف لنا عن جانب جديد فيها ، وهي تتفاعل مع الأحداث فتسيرها وتسير معها ، وتتطور بتطور الحدث القصصي[١] . وتحمل هذه الشخصية أمانة تبليغ الجانب الأكبر من الفكرة أو الهدف الذي يريد القاص إبلاغه إلى المتلقي ، وباكتمال جوانب هذه الشخصية وتناميها وبلوغها الذروة مع انتهاء القصة يكون حل العقدة التي تتكشف عنده رؤية المؤلف أو الغاية التي نظم من أجلها هذه الأحداث التي ساعدت عبر تنامي القصة على ظهور وتجلية موقف المؤلف من مشكلة اجتماعية أو فكرة سائدة ، أو قرار يريد اتخاذه حيال نمط من أنماط الحيوات الواقعية التي يعاصرها ، حتى ولو كانت هذه الشخصية المحورية تاريخية فإن القاص يريد أن يقول شيئا من خلال بعثه لهذه الشخصية — ولا يتعدى الأمر ذلك — لأن هذا النموذج قد أدى دوره في واقعه الزماني والمكاني ، فتوظيفه على حياته أو الارتكاز عليه كرمز يكون له مؤدى خاص ، لأنه من غير المعقول أن يعمد القاص إلى هذه الشخصية أو غيرها — هكذا — دون أن يقصد من وراء بعثها غاية معينة .

ثانيا : الشخصية الثابتة أو الجاهزة أو المسطحة Flat chareton وهذا وهذا النوع يظهر للقارىء منذ الصفحات الأولى من القصة بكل أبعادها وحدودها ، فهي شخصية مكتملة تظهر — حين تظهر — دون أن يحدث في تكوينها أي تغير ، وإنما يحدث التغير في علاقاتها بالشخصيات الاخرى

---

(١) راجع ١٢٣ : الأدب وفنونه ، ٣٢ : البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة .

خاصب ، وثبتت على شاكلتها تلك حتى آخر الصفحات فى العمل الفنى ، وهذه الشخصية غالبا ما تكون بسيطة ، وغالبا ما تكون هذه الشخصية تدور حول جانب واحد من الفكرة ، فتتحرك حوله ملتزمة بصفة واحدة ، ولذا تفتقد التأثير والتأثر بالحوادث القصصية ، ولذا لا يجد القاص كبير عناء فى رسم أبعاد هذه الشخصية ، لأنها تحمل طابعاً واحداً فى كل تصرفاتها ، وأهمية هذه الشخصية فى حدود الاستعانة بها فى إبراز الفكرة العامة ، أو الغرض الرئيسى من نسيج القصة ككل .

ثالثاً : الشخصية المزدوجة أو المركبة .

رابعا . الشخصية الجوهرية .

ومن القصص التى تهتم بالشخصية نوع يسمى «البيكاريسك» Picaresque وقد ازدهر فى القرن السادس عشر وفيه يتناول الكاتب شخصية أساسية خلال سلسلة متتابعة من المشاهد ، كما يقدم مجموعة كبيرة من الشخصيات ، ومن خلالها يقدم الكاتب نوعاً من المعلومات كما يرسم صورة المجتمع

وهناك نوع آخر من القصص يعتمد فى أسلوبها القصصى على طريقة الاعتماد على البطل المفرد ، بأن تكون الشخصية المحورية أو الجوهرية هى الشخصية الفريدة فى القصة ويدور الحدث حول هذا البطل ، ويعد هذا النوع من أصعب أنواع الكتابات القصصية ، كما فعل أرنست همنجواى فى قصته «العجوز والبحر» حيث اعتمد على (انسياب الشعور) أو « الروى » وكان العجوز هو الشخصية الوحيدة والبطل فى هذه القصة ، ويغلب عليه طابع الرمز .

على أن انقسام القصة إلى قصة حادثة وقصة شخصية لا يتمثل بهذه الحدة ،

وكل ما فى الأمر أن كاتباً يولى الشخصية اهتماما أكبر وآخر يهتم بالحادثه ، ولكن القصة ذاتها لا يمكن أن تخلو خلواً تاما سواء من الشخصية أو الحادثه .

وهناك من يعادل فى الأهمية بين الشخصيه والحادثه فيعطى هذه من العنايه ما يعطيه تلك ، وبذلك يظهر نوع جديد من القصه يسمى Oldmrosity وهى القصة التى تجمع بين طابعى القصه السرديه والقصه التشخيصيه[1] .

الشخصيه وتيار الوعى :

فى القصه المعاصرة طريقة تيار الوعى هى نتاج الواقع (الاغتراب والتمزق والألم والتوتر) الذى عاشه العالم ، وما نجم عن حالات الصخب والعنف والقلق التى تبعث ظروف الحربين العالميتين ، وما حدث فى العالم من تناقضات على مستوى العالم أجمع ، فتطور الحياة المـــاديه والتقدم الصناعى والتكنولوجى صحبه فى كثير من بلدان العالم خوف على مستقبل الإنسان فى عالم تضيع فيه قيم وأصالة عظيمه صنعها الأسلاف بكثير من الأمانه والصدق والوفاء .

ومن محاولات القاصين فى هـذا الصدد كانت طريقة تيار الوعى إحدى الوسائل والطرق الفنيه التى لعبت دوراً بارزاً فى مجال المعالجات القصصيه الحديثه ، وهى طريقة تنصب معها محاولات الكتاب بالدرجه الاولى على وعى الإنسان بالشخصية القصصيه ــ وجعل باطنها أرضية تسير عليها الاحداث ، وتتحرك الشخصيه من خلال علاقات تربطها مع الشخوص الاخرى .

---

(١) ١٤٣ : الأدب وفنونه .

وجدير بالذكر إن طريقة تيار الوعى هى التى توحد بصورة واضحة وبشكل دقيق ، بين لحظات الحياة التى يحياها الإنسان فى ماضيه وحاضره ثم مستقبله .

وهذا التوحد تتفاعل فيه الأزمنة الثلاثة دون أن يدرك القارىء كنه لحظته ومدى اختلافها عن اللحظة الأخرى

وتبدو طريقة تيار الوعى إحدى الطرق الفنية الأساسية التى يعتمد عليها كتاب القصة العربية المعاصرة خاصة فى مجال القصة القصيرة ، ولعل إعتماد بعض الكتاب عليها بشكل أساسى ، قد ألجأهم إلى اعتماد الأسلوب الرمزى وسيلة من وسائل المعالجة المستحدثة فى فن القصة ، بل إن بعضهم أغرق فى الإتيان برموز تكاد تفصل المتلقى عن الأثر الفنى ، وبأخذ سياق القصة بعيداً عن الهدف الاساسى منه .

ومهما يكن من أمر فإن كثيراً من كتاب القصة المعاصرة قد برعوا فى إعتماد تيار الوعى طريقة من طرق المعالجة الفنية فى القصة القصيرة .

الأزمة والتصور :

وتتبلور إمكانات كتاب القصة المعاصرة فى الاعتماد على طريقة تيار الوعى فى أعمالهم القصصية — فى أغلب الأحيان — على روح الأزمة التى يحياها الإنسان ، تلك الازمة المرتبطة بواقع الحياة نتيجة التناقضات التى يحياها ، والتى سببها توترات الحياة بصورة عامة ، ومدى ما أصاب الواقع الذاتى للانسان من مشاعر الخوف والفزع والقلق .

وبدأ الإنسان أقرب ما يكون إلى القلق ، وبدت علاقته بذاته يعتورها

العنف والتمزق ، وفقد الإنسان قدرته على إيجاد الإتزان والتقويم لسلوكه ولدوافع ذلك السلوك

وعبر رحلة البحث عن هذا التوازن ، تشكلت أزمة الإنسان المعاصر ، وظهر في الوقت الحاضر إن هناك دوراً مهماً وخطيراً يجب أداؤه لتحقيق الإنسان هدفه ، وهو رسم خيط العلاقة الوجدانيه والنفسية ، بين تراث هذا الإنسان وجذوره الممتدة في باطن التربة الأصيلة التي عاشها منذ قرون .

وكان دور القاصين على مستوى العالم باعتبارهم ذوي رؤية خاصه وعميقة لروح هذا الإنسان وواقعه أقرب إلى المنطقيه في التناول لتلك الازمة محاولين تحديد سماتها .

ومن غير شك فقد كانت طريقة تيار الوعي من الطرق الفنيه المستحدثة التي اعتمدها معظم كتاب القصة في العالم كله . ذلك لما لهذه الطريقة من مقدرة فنية إذا ما اتقن إستخدامها على رصد عوالم الشخوص الباطنية ، في تحريك مشاعر المتلقي وأحاسيسه بغية المشاركة الفعالة حول ما يدور في تلك العوالم من أحداث وصخب وتوتر[1] .

الزمان والمكان :

« كل حادثه تقع لا بد أن تقع في مكان معين وزمان بذاته ، وهي لذلك ترتبط بظروف وعادات ومبادىء خاصة بالزمان والمكان اللذين وقعت

(١) ١٦ - ٢٨ : الثقافة والفنون عدد خاص عن القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية العدد الرابع رجب ١٤٠٢ هـ

حقيهما ، والارتباط بكل ذلك ضرورى لحيوية القصة ، لأنه يمثل الطاقة النفسية للقصة ، ويسمى هذا العنصر Setting ، ويقوم بالدور الذى تقوم المناظر على المسرح بوصفها شيئاً مرئياً يساعد خيال القارىء ، ويزداد أهميته عندما يساعد على فهم الحالة النفسية للقصة أو الشخصاة .

فهو هنا يقوم بالدور نفسه الذى تقوم به الموسيقى المصاحبة للمسرحيه أو القصة السينمائيه ، وأخيراً يصبح التصوير مهماً أحياناً ، حتى إنه يكاد يقوم بدور الممثل فى القصة ، أى تكون له قوة درامية[1] .

وهناك نوع من القصه يسمى « قصة الحقبة » Periodnovel ، وهى قصه لا تحاول أن تطلعنا على الحقيقه الإنسانية التى تصدق فى كل عصر ، بل تكتفى بمجتمع فى مرحلة إنتقال ، وبالشخصيات التى لا تكون حقيقية إلا بقدار تمثيلها لذلك المجتمع .

وقد تناول الدارسون عنصر « الزمان والمكان » - عند حديثهم عن المسرحيه وتطورها - بالتفصيل لما لها من أهمية كبرى بالنسبة لوحدات المسرحيه الثلاث (وحدة الحدث ، وحدة الزمان ، ووحدة المكان) . فوحدة الزمان التى نسبوها إلى أرسطو - فقد اهتم بها الكلاسيكيون أيما اهتمام ، وأوجبوا أن تحصر المأساة نفسها فى دورة الشمس أو فى إثنى عشرة ساعة .

وهذا تشدد لا يعضده[2] فهم الشراح لما قاله أرسطو فى وحدة الزمن ،

---

(١) ١٤٤ : فى الأدب وفنونه .　　عز الدين إسماعيل .

(٢) ٢٢٢ : مذاهب النقد وقضاياه　　عبد الرحمن عثمان .

فقد ذهبوا إلى أن المراد بالزمان عند أرسطو : « هو الوقت الذى يسمح لتسلسل الأحداث المتعاقبة على البطل لتنقل به من الشقاء إلى السعادة أو العكس » .

ووحدة المكان مما قال به الإغريق والرومان ، ولكن شكسبير لم يأبه به فى أعماله منذ القرن السادس عشر ، وخير شاهد على إهماله لوحدة المكان ما نجده فى « كليوباترا » .

وأما الشعراء الفرنسيون فقد توسعوا فى مفهوم المكان ، وأباحوا أن يكون ميدان الأحداث مدينة أو جزيرة أو أماكن يمكن التردد عليها خلال أربع وعشرين ساعة ، ومع ذلك فإن « كورنى » استطاع أن يتخلص من هذا القيد .

وإذا كان ما سبق هو مفهوم الزمان والمكان عند الأقدمين فإنه نتاج ظروف حياتهم ووسائل الإتصال البطىء والتخلف بين أطراف العالم فى عصرهم حتى يتسق الموضوع والمواضع التى تجرى فيها الأحداث ، بعكس الحياة المعاصرة التى تعتمد على السرعة والآلية فى كل شىء مما حدا بالمفاهيم أن تتغير ، وبدت القصة يمارس كاتبها الحرية الكاملة فى إختيار الموضوعات وتداخلها فى إطار من العناصر العامة لهذا الفن .

الفكرة :

يتساءل القارىء عن (الإطار) فى القصة ، وهو يعنى كذلك عادة (ماذا حدث ؟) ، ولكن عندما نحلل القصة لا يكون لهذا السؤال من الأهمية ما يكون لسؤالنا : لماذا حدث ما حدث ؟ صحيح أن نهاية كل قصة تعطى نوعاً

عن النتيجة فهناك شيء (يحدث) حقاً ولكن أسباب هذه النتيجة أكثر أهمية من الحوادث الواقعة ذاتها ، فخلف الحوادث يقع المعنى ، وهذا المعنى يقبله القارىء أو يرفضه معتمداً على ما إذا كان المؤلف قد كان قادراً على إقناعه بأن النتيجة تتفق سواء مع خبرته بالحياة ، أو مع الحياة كما يصورها المؤلف .

فالقصة إذن إنما تحدث لتقول شيئاً لتقرر فكرة ، فالفكرة هى الأساس الذى يقوم عليه البناء الفنى للقصة ، والموضوع الذى تبنى عليه القصة لا يكون دائماً إيجابياً فى أثره ، مع أنه يجب أن نقرره ـ بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ـ حقيقة عن الحياة أو السلوك الإنسانى ، فإنه غير مطالب بأن يحل مشكلة ، وقد بيّن كاتب القصة القصيرة الروسى « تشيكوف » ذات مرة لصديق شاب أن هناك فرقاً بين حل المشكلة ووصفها وصفاً صحيحاً ، فيكفى الفنان ـ كما قال ـ أن يصور مشكلة تصويراً صحيحاً .

وحين نبحث عن مصدر إعجابنا بقصة قرأناها سنجد أن فكرتها كان لها تأثير فى هذا الإعجاب [١] ، ولكن هل نحن نقرأ العمل الفنى لفكرته فحسب ؟ إن القصة صورة للحياة ونحن نعرف الحياة معرفة جيدة ، وننتظر من القصة دائماً أن تكون صادقة حية مقنعة كالحياة الواقعة ، ولكن القصة تمتاز عن الحياة بأن لها صورة فنية خاصة ، فالكاتب يقدم إلينا قصة حين يقدم إلينا فكرة .

وهنا تحدث مفارقات غريبة ، فقد تكون القصة ناجحة من حيث الإطار الفنى ، ولكنها تنطوى على فكرة لا تروقنا ، وهناك أيضاً قصص عتمة وعتلئة بالحياة ، ومع ذلك تفقد الشكل الفنى ، ومعنى هذا أن مصدر إعجابنا لا يمكن

---

(١) ١٤٥ : فى الأدب وفنونه .

دائماً أن يحدد بقاعدة ، لأننا فى كل قصة يتكشف لنا شيء جديد ، ولكن المؤكد أن القصة ككل عمل فنى لا يتحدد لها شكل فنى حتى تتحقق فيها فكرة الكاتب .

وكما أن هناك أنواعاً من القصة تعنى عناية خاصة بالحادثة أو بالشخصية ، فهناك القصة التى تهتم اهتماماً أكبر بالفكرة ، ويقل فيها الاهتمام بالتشخيص وبالسرد ، ومعنى هذا أن الشخصيات تتصرف وفقاً لفكرة الكاتب لا تبعاً لتكوينها الخاص ، وبذلك قد تكون تصرفاتها منطقية ولكنها برغم ذلك لا تكون مؤثرة ، لأنها فقدت حريتها أمام التوجيه الخاص الذى يوجهها به المؤلف ، ففى قصة الفكرة يغلب الجانب المنطقى جانب الضرورة ، ويقل جانب الحرية ولا تتساوى أهمية المنطقية والتلقائية أو الضرورة والحرية ، إلا فى نوع خاص من القصة يسمى القصة الدرامية Dramatic Novel ، ففيها تتصرف الشخصيات تصرفات منطقية أو التصرفات الضرورية ، ولكنها فى الوقت نفسه تصرفات تصدر عن الشخصيات ذاتها ، وهى فى كامل حريتها [1] لا مسيرة كما يريد الكاتب .

هذه هى عناصر الفن القصصى والدور الذى يقوم به كل عنصر فى أنواع القصة المختلفة التى تهتم بعنصر أكثر من اهتمامها بغيره .

الأنواع القصصية :

على أن الأنواع القصصية الرئيسية يفرق بينها عادة بفروق أخرى ـ وهذه الأنواع هى : الرواية ، القصة ، القصة القصيرة الأقصوصة .

---

(١) ١٤٧ : المرجع السابق .

الرواية : Romance : لقد خاضت الرواية دون سائر الأنواع الأدبية معركة طويلة متعددة المراحل فى سبيل أن تكون نوعاً أدبياً رفيعاً معترفاً به فعاشت مرحلة شعبية بدائية ـ مرحلة الأحدوثة ـ وتطورت أساطير وملاحم شعرية فى بعض الزمان والمكان ، ولكنها ظلت فى طورها الأول تعيش بين أفواه العامة وأسماعهم دون أن ترقى منزلة إلى ما هو أعلى من ذلك فى سلم الأدب الرفيع ، ويوم بدأ المؤلفون يتجهون إليها فيما بعد بحكم ما زخرت به أخيلة الناس من مناظر وأحداث وعجائب فى الأسفار التجارية ظلت الرواية نوعاً منبوذاً من الفن لا يتعاطاه المثقفون البرجوازيون وأوت أخبار الأسفار وعجائبها الفريدة إلى كتب شبه علمية خاصة بها وإلى كتب شبه أدبية هى كتب الرحلات القديمة ، وببزوغ فجر الصناعة أخذت جماهير القراء تتدفق إلى دنيا الأدب أو الفن عامة ، ففتح للرواية باب يلج منه إلى دنيا الأدب [1] .

كان هذا شأن الرواية من حيث دخولها حرم الفن ، ولكنها منذ دخلته من أضيق الأبواب ظلت تعبر نفسها بقيم خلقية وعظية حتى زمان قريب ، وحياتها داخل نطاق الفن تمثل أطواراً طويلة متعددة تختلف من بلد إلى بلد ، وتختلط بالرواية الشعبية عن قرب أو عن بعد ، ولكنها فى جملتها تمثل المراحل الآتية :

المرحلة المفرطة كحبات العقد كل منها حبة ثمينة فى حد ذاتها وما على القاص إلا أن يجمع حبات هذا العقد فى خيط واحد واه ، هو أن هذه العجائب وتلك الغرائب كلها رآها إنسان واحد أو حدثت لبطل واحد ، إن كل حادثة وكل أعجوبة مشوقة فى حد ذاتها والقارىء يريد المزيد منها كما يريد النهم المزيد

(١) ١٠٠ : اتجاهات جديدة فى الرواية الأوربية ، بقلم سهير القلماوى

من الطعام ، إن لذة الرواية فى هذا الطور كانت فى تتبع هذه المرحلة المتنقلة بين حبات العقد .

وتأتى الرحلات وعلوم الجغرافيا وكتب العجائب والفلك والأنواء وما شابهها لتغذى هذا النوع من الروايات فلم يكن لمؤلفيها أمام العطش المتزايد من الجمهور قدرة على أن يشبعوا ذلك عن طريق الرحلات الفعلية أو المعلومات المحدودة التى تصل إليهم من الناس .

ثم جاء طور رواية البطل المحبوب الذى تحدث له جملة أحداث قد لاتكون طريفة وإنما السر فى أننا نتابع الرواية هو حبنا للبطل ، ورغبتنا الشديدة فى أن نراه يصل إلى النهاية السعيدة رغم المخاطر أو حتى رغم الظروف المادية السيئة . لقد صورت الرواية فى آخر هذا الطور رحلة الحياة قريبة من التاريخ مشرفة على الواقع ، وقليلا قليلا كان من الطبيعى أن تتطور إلى رواية « النجاح » لأن النجاح فى الحياة هو أهم جزء منها ، وإذا الروائى يستبدل برحلة الحياة بتفاصيلها مجرد الجزء الخاص برحلة النجاح فى الحياة

ويبدأ الصراع يدخل الرواية فالنجاح معناه تغلب على الصعاب ، وكلما ازدادت الصعاب خطراً كان النجاح أحلى وأروع ، ثم تتحول هذه الروايات إلى روايات الصراع مع النفس تبشر بعلم النفس ، ثم نشأ علم النفس علاجيا فى كنف الطب وهرعت علوم وعلوم تغذى الرواية الحديثة : علم الطب والنفس والفلسفة والمذاهب والعقائد والاقتصاد ، بعد أن عمق التأثر بالتاريخ والجغرافيا وغيرها .

وأخذ علم النفس بالذات يقذف نتائجه إلى عالم الرواية ليؤثر تأثيرات كبيرة وكثرت فى هذه المرحلة روايات العقل الباطن فى سبيل تحليل دوافع السلوك الإنسانى ، وكانت رواية « المنولوج الداخلى » كما تسمى سيدة النوع فى هذه

الفترة المعاصرة ، وكثر إلقاء الإشعاع الزمنى على الماضى وعلى المستقبل الغامض ، وخفت الحدث وبرزت الشخصية بروزاً طاغيا متسلطا ووقف الروائيون يسائلون أنفسهم فى العصر الحديث كلما ستموا اتجاهاً ، ما كل هذا؟ هل هذا هو الفن ؟ إن الفن لا يبغى أكثر من إيصال تجربة جديدة إلى المتلق تجربة لا راد لها أن تضاف إضافة حسابية إلى تجارب الناس السابقة ، فكتب المعلومات عامة محلوءة بمثل هذه التجارب ونتائجها ، وهى حرية بأن تدفع بآلاف التجارب لمن يريد أن يزيد حصيلته منها فى أخصر لفظ وأوضحه ، ولكن الفن يريد أن يضيف إلى تجاربنا بهذه التجربة الجديدة أعماقا جديدة بكل ما سبق لنا أن مارسنا من التجارب الفعلية أو المتصورة أبعاداً وأعماقا جديدة تأتى بها التجربة الفنية لم تخطر لنا على بال ، لأن الفن يخرق العادى والمنظم ويخترقه ليفتح لنا فيه كوة نطل منها على أعماق الحياة .

وبتقدم العلوم ازدادت الحاجة إلى الفن وإن ظن بعض الناس غير ذلك . بتقدم العلوم أخذ الإنسان يسأل نفسه ، فيم كل ذلك ؟ ، ماذا يكمن وراء أسرار هذا العلم وماذا وراء مكتشفاته من آفاق ؟ ماذا وراء هذه الرحلات التى تجوب الفضاء ؟ ولماذا يريد الإنسان أن يغزو عوالم أخرى ؟ ثم وإلى أى غاية ؟ .

وأمام هذه التساؤلات الضخمة انتشت الرواية بطاقة جبارة ، لأنها وحدها أوضح الأنواع بل أوضح الفنون فى مخاطبة العقل ، أوضح من الرسم ومن الموسيقى ، بل أوضح من الشعر ، ولذلك كانت هى الأقدر على الرد الأوضح على هذه الأسئلة .

إن الفنون كلها تملك ردوداً قد تكون أعمق أو أقوى أثراً ، ولكن الرواية تمتاز بأنها لا تستطيع إلا أن تكون أوضح مهما أمعنت فى الغموض ،

إنها بذلك تصبح الفن أو النوع الأدبي الأول الذي يحاول الرد على الأسئلة أو يحاول درس المشكلة . ولذلك سميت « فن المشاكل » عند بعض النقاد المحدثين ، إنها تستطيع وحدها أن تعالج الأبعاد المتعددة للمشكلة الواحدة .

وهي الفن الذي يستطيع أن يصور مشاكل النفس البشرية ، مشاكل النفس من الآخرين من أفراد الأسرة أو المجتمع أو الحياة عامة ومشاكل النفس مع النفس ذاتها ، وبدل أن تصور الرواية الحديثة نمو الإنسان من طفولة إلى شباب إلى رجولة إلى كهولة ، تصور انتصار الحياه واكتمالها وبعض سرها الأكبر ، أو تصور التغلب على الصعاب التي تكون في رحلة النجاح .

أخذت الرواية تركز نفسها على المشاكل ، مشاكل الطفولة والمراهقة خاصة مشاكل الطفل الذي لا يفهمه أبواه وغيرها من المشاكل .

ولكن العلم يتدخل لحل هذه المشاكل بطريقته ، إن الطب النفسي يعالج العقد النفسية ، والطب اليوم يكاد يقول الكلمة الفصل في المشاكل الجنسية ، وهكذا تعالج العلوم المختلفة تفصيلا وتجريبا هذه وتتصدى بوسائلها الأقدر والأقوى عليها .

فماذا بقي للرواية ، هل لها أن تنافس العلم وتقدمه لتقترح الحلول التي عجز عنها إلى الآن ؟ والذي لا شك فيه أن الأسلوب التجريبي والمعمل العلمي يتحديان الرواية في هذا الميدان ، وليس من حق الرواية أن تدخل هذا الميدان على أنه ميدان نشاطها الأول ، فماذا بقي للرواية ، بقي لها أن تجدد في أبعاد المشكلة وأن تتخطى العلم بخيالها إلى حلول يلهمها الحدس ، يفجرها التعمق في ملاحظة السلوك ملاحظة فنية لماحة يعجز عنها العالم الذي يفتقر إلى حس الفنان .

وإذا كان سلوك الإنسان صاحب المشكلة هاما فى العمل من نواح عدة ، فإن الرواية هام من نواح أخرى ، وأبعاد صفات هذا السلوك عند الفنان غيرها عند العالم ، إن العالم يرى كل حركة فى مستوى سائر الحركات ويرصدها رصداً لعل فيها السر المفسر ، ولكن الفنان يلتقط مفردة من هذا السلوك ويعرف أنها السر ، ويتعمق هذه المفردة ويضيف إليها أبعادها الفنية لا الواقعية إنه مجهر من نوع خاص .

وجهود الروائيين فى أنحاء العالم تتضافر كما تتضافر جهود العلماء فى سبيل حل مشاكل الإنسان ، والرواية الجديدة لا بد أن تختلف عن القديمة ، ولكنها لا بد أن تتأثر بغيرها لتتلقى الخيط من السابقين لتسير فى آفاق أوسع وأبعاد أرحب وأغوار أعمق مما سار فيه السابقون ، وهنا نجد أن تلاقى الروائيين ضرورى كتلاقى العلماء ، ولما كانت الرواية أسهل فى الترجمة وألين من سائر الأنواع الأدبية ، فإن آثارها لا يمكن أن تحصر بين حدود جغرافية ، أو قيود اختلاف اللغة ، الرواية فى كل بلد تتأثر بالرواية فى البلاد الأخرى .

والقصة الشعبية كان التجار يحملونها ليجوبوا بها الآفاق ، فتتذوق فى كل مكان ، وتغذى القصة المحلية أيما غذاء ، ولقد تشابكت رحلات التجار والمغامرين ، وتعددت بحيث أصبح أعسر العسير أن تعرف من أين جاءت هذه القصة الشعبية إلى مكان بعينه ، واختلط الزمان والمكان فى تاريخ الرواية الشعبية بحكم طبيعة الرواية أو القصة ، أنها قابلة للسفر وعندها قابلية وطواعية لأن تتأقلم ، فقرأنا مثلا تأثرت بالرواية الإنجليزية والأمريكية والألمانية والأسبانية والإيطالية والروسية وغيرها آثاراً واضحة ، وأثرت هى بدورها فى روايات تلك اللغات ، فرواية المنولوج الداخلى مثلا التى يذخر بها

« بروست » الفرنسى ، كما بشر بها جيمس جويس الإيرلندى تبشر عند الروائيين الجدد فى فرنسا بتجارب جديدة .

والغامض أو المخيف الذى نشره « كافكا » التشيكوسلوفسكى يخضع لتجارب جديدة فى فرنسا وفى انجلترا ، وكلها تدين بشكل واضح لتجربة « كافكا » والانتقال السريع ذهاباً وإياباً بين ماض وحاضر ومستقبل ، والانتقال الخاطف بين وجهات النظر المختلفة فى موضوع أو حتى موضوعات شتى دون ترتيب منطقى أو تبويب جاف مثلما تنتقل عدسة السينما فى سرعة من جانب إلى جانب من جوانب الصورة ، أو غيرها مما يوجد ولا يرى فى مكان بعينه ، كل هذا الذى برع فيه « كرزراد » الإيرلندى من المناظر غير المرتبطة تراه يأتى فى أيدى الروائيين المحدثين ، ويسيرون فى خطه إلى آماد أبعد .

والضغط على الحوار الثانوى أو الاعتراضى أو الهامشى الذى برع فى استعماله أول الأمر بروست وجويس ، اكتسب فى أيدى الروائيين الجدد حيوية جديدة وتدفقا تلقائيا جارفا ، وهذا الحوار الهامشى الذى تمج به الرواية صفحات وصفحات قد بلغ رشده عند فوكنر الأمريكى ، وأصبح فى وقت تال هو بدعة العصر الحديث فى فن الروايه فى كل أوربا .

وأصبح روائيو الخمسينات من هذا القرن يغرقون فى هذا النوع من الحوار المتدفق التلقائى الذى يضحى فى سبيله بيسر وسهولة بالحدث ، ويعبر نسبيا بالشخصية ذاتها ، فالروايه لا حدث فيها ولا شخصية ، وإنما هى حوار حى متدفق بين مجموعة من الناس عادة لا يبرز فيها أحد على غيره ، والحديث يجرى ولا يعنى الروائى حتى بأن يحدد من الذى يتحدث ، إنه حديث حى كالذى يجرى بين الناس فى أى زمان وأى

مكان ، إنه هو وحده الذى يبقى ويستمر . وقد يموت الناس وحديث الجماعة فى الحى هو هو[1] .

ولئن بالغ الروائيون الجدد أو « الواقعيون الجدد » كما يسمون فى إستغلال هذا الحوار الهامشى المتدفق ، فإن ذلك إنما يكون فى سبيل تصوير بعد جديد من أبعاد الإنسانيه .

وتعد الروايه أكبر الأنواع القصصيه من حيث الحجم وهى ترتبط بالنزعه الرومانتيكيه ، وقد تكون تصويراً لبطولة خياليه وفيها تكون الأهمية للوقائع « حتى إن « سانتسبرى » يميز الرواية بأنها قصة الوقائع عن القصة Novel التى هى قصة الشخصيه والواقع .

كما تعد الصورة الأدبيه النثريه التى تطورت عن الملحمه القديمه ، وقد كان ظهورها مرتبطا فى أوربا كما يذهب كل Kettle بالنظام الإقطاعى الذى ساد العصور الوسطى .

فالرواية كانت الأدب الارستقراطى وهى لم تكن واقعيه بمعنى أن الهدف فيها لم يكن لمساعدة الناس مساعده إيجابيه فى حل المشكلات المتعلقة بأمور الحياة ولكن للانتقال إلى عالم مثالى مختلف عن عالمهم ، هو أجمل منه وأحسن ، وكان ارستقراطياً لأن الاتجاهات التى عبر عنها ، والتى أوحى بها كانت — على وجه التحديد — الاتجاهات التى ترغب الطبقه الحاكمه فى تشجيعها لكى يظل وضعها المكتسب مستمراً[2] .

---

(١) ص ١٠٥ : القصة مجلة العدد الثانى — السنه الأولى ١٩٦٤ بقلم سهير القلماوى .

(٢) الأدب وفنونه عز الدين إسماعيل .

القصة القصيرة :

هي شيء آخر غير القصة يقول عنها ادجار آلان بو الكاتب الأمريكي « إن القصة القصيرة يجب تختلف بصفة أساسية عن القصة بوحدة الانطباع Impression » ، وتسميتها بـ Shortstory توجد شيئاً من اللبس كما يقول الأستاذ سيد قطب .

ويقترح أن نصطلح في اللغة على تسمية القصة (رواية) لتفرق ما بين اللفظين من الاشتباه[١] .

ويمكن أن نلاحظ بهذه المناسبة أن القصة القصيرة غالباً ما تحقق الوحدات الثلاث التي عرفتها المسرحية الفرنسية الكلاسيكية ، فهي تمثل حدثاً واحداً تقع في وقت واحد ، وتتناول شخصية مفردة ، أو عاطفة مفردة أو عاطفة أو مجموعة من العواطف التي أثارها موقف مفرد .

والفارق بين القصة والقصة القصيرة لا يقف عند حد الموقف المفرد وما إلى ذلك ، ولكن هناك السمة التي تعين طبيعتها ، فالاختلاف بينها وبين القصة لا يقف عند حجمها إنما يتعداه إلى طبيعة مجالها[٢] .

وكلام بو السابق إيجاز لطبيعة القصة القصيرة ، ولم يفت بو أن يتحدث عن حجم القصة القصيرة ، فقد حدد ذلك بمقياس زمني حين قرر أنها : « تتطلب من نصف ساعة إلى ساعة أو ساعتين لقراءتها قراءة دقيقة » .

---

(١) ٩٣ النقد الأدبي أصوله ومناهجه . سيد قطب .

(١) ١٤٨ : الأدب وفنونه . عز الدين إسماعيل .

ويجمع النقاد على المبادىء الأساسية التي وضعها بو للقصة القصيرة ولكننا قد نجد من يختلف في مسألة التحديد الزمني ، فمنهم من يحدد مدة قراءتها بين ربع ساعة وثلثها ، وفي تعريف « هـ . ج . ولز » لها ذهب إلى أنها تقرأ في أقل من ساعة .

وربما كان التحديد الزمني يتأثر بمدى سرعة القراءة ، ولذلك كان من الأفضل تحديدها في المكان بقول « موتلي » :

« إنني أوافق على أن الإنسان لا يستطيع أن يحدد بدقة طول القصة القصيرة ، ولكنني أعتقد أن الغالب إن أي قصة تقع في أقل من (٥٠٠) خمسمائة كلمة من الأفضل أن تسمى Sketch ، وأن أي قصة تقع في أكثر من (١٠٠٠٠) (عشرة آلاف كلمة) من الأفضل أن توصف بأنها قصصية » ويعقب الدكتور عز الدين إسماعيل على كلام موتلي برأيه قائلا : « وعندي إن القصة القصيرة بحق ينبغي أن تتراوح في الطول بين ١٥٠٠ ، ١٠٠٠٠ كلمة »[1]

ومهما يكن من أمر فليس هذا التحديد غاية في ذاته ، ولكنه مهم لما يترتب عليه ، لأن الحيز الضيق يؤثر في اختيار الموضوع وطريقة السرد وبناء الحادثة والصياغة اللفظية ، وكذلك في الصورة العامة للعمل الأدبي .

وهنا لا يلتبس تلخيص الرواية الطويلة في صفحات قليلة بالقصة القصيرة والفرق بينهما هو الفرق بين الموضوع الحي المعروض في صورة عضوية متفاعلة الأجزاء ، متكاملة العناصر ، والموضوع الجامد الذي يغلب عليه طابع التجريد والتلخيص ، فالقصة القصيرة من الممكن أن تحتاز بالقارىء فترة

---

(١) الأدب وفنونه .

زمنية طويلة ، كما تصنع الرواية ، ولكن يحدث الفرق هنا فى طريقة العرض فالتفصيلات والجزئيات التى تملأ كل يوم وكل ساعة فى تلك الفترة الزمنية لا حاجة لكاتب القصة القصيرة بها ، بل إنه يجتاز كل شىء لينتقل مباشرة من لبنة الموضوع إلى أخرى مجتازاً بذلك من الزمن فترة قد تطول وقد تقصر.

فطريقة العلاج ترتبط إرتباطاً حياً بالموضوع ، وهذا — من جهة أخرى — فرق جوهرى بين القصة القصيرة والطويلة ، فلينتقل كاتب القصة القصيرة فى الزمن كيف شاء ، وليخترق السنين ، ولكن الذى يجعل عمله قصة قصيرة — برغم ذلك — هى الوحدة الزمنية التى ترتبط بين لبناته المتباعدة فى الزمان.

وهذا طبيعى إذا عرفنا إن كاتب القصة القصيرة الناجحة يصور هذه الفكرة أو تلك فى قصته ، لا مجموعة من الأفكار مهما يكن بينها من إرتباط كما هو الشأن فى القصة الطويلة .

وما يقال عن الزمان يقال عن الشخصيات ، فالقصة القصيرة تفضل أقل عدد ممكن من الشخصيات خلافاً للقصة والرواية ، حيث يكثر الأشخاص ، فليس فى القصة القصيرة فرصة لرسم هذا العدد الكبير من الشخصيات ، لضيق الحيز من جهة ، ولأن القصة ذاتها لم تنشأ لتحليل عدد كبير من الشخصيات من جهة أخرى .

ومع ذلك فمن الممكن أن تكثر الشخصيات فى القصة القصيرة ، ولكنها لا بد أن تكون فى مجموعها وحدة[١] ، أى أن يجمعها غرض واحد تماماً كما تحدث « بو » عن العواطف الكثيرة التى قد تتضمنها القصة القصيرة ، على أن تكون قد أثارها موقف واحد .

---

(١) ١٤٩ : المرجع السابق .

كل هذا يجعل صفة (التركيز) أساسية فى القصة القصيرة فهى أساسية فى الموضوع، وفى الحادثة وطريقة سردها، أو فى الموقف وطريقة تصويره أى فى لغتها، ويبلغ التركيز حد أنه لا تستخدم لفظة واحدة يمكن الاستغناء عنها، أو يمكن أن يستبدل بها غيرها، فكل لفظة تكون موحية، ويكون لها دورها تماما كما هو الشأن فى الشعر[١].

وهى تعالج من الحياة فترة بكل ملابساتها وجزئياتها واستطراداتها وتشابكها، كما تصور شخصية واحدة أو عدة شخصيات فى محيط واسع فى الحياة، ويجوز أن تصف مولد هذه الشخصية وكل ما أحاط به، وتتدرج معها فتصف كل ما وقع لها، ويستطرد إلى الشخصيات والأحداث التى اعترضت طريقها فتصفها وتحللها، وتدخل فى السياق - المرة بعد المرة - شخصيات جديدة ومعالم طبيعية، وحوادث تعترض مجرى القصة الأولى، وتتفرع إلى جداول ومنعرجات تؤثر فى اتجاهها[٢]، وتشمل على وجه العموم كل شخص أو حادث أو مناسبة، أو منظر له علاقة بمجرى الرواية من قريب أو من بعيد ما دام اشتمالها عليه ليس متكلفاً ولا مفتعلا[٣].

ومع أنها تعد حديثة العهد إلا أنها أصبحت فى القرن العشرين أكثر الأنواع الأدبية رواجا، يقول توفيق الحكيم: «ما دامت هناك جماهير

---

(١) ١٥٠ : الأدب وفنونه.
(٢) ٨٤ : النقد الأدبى أصوله ومناهجه.
(٢) ١٥٠ : الأدب وفنونه.
(٣) ١٥١ : السابق

ينتشر بينها التعليم البسيط عاماً بعد عام ، وتنجذب بطبيعتها إلى اللون البسيط اليسير الخفيف الشائق ، وما دام هناك ناشرون يريدون الربح فيمدون الناس بما يشتهون ، فلا بد أن تثبت القصة وأن يكتب لها الذيوع .

ومهما يكثر عدد القصاصين فلن يستطيعوا أن يكفوا في المستقبل تلك الأسواق التي ستفتح للقصة ، فليست دور النشر وحدها هي التي تحتاج إلى القصص ، ولكن الصحافة اليومية والأسبوعية بأنهارها الواسعة لن تكف عن طلب فيض من القصص لا ينتهي ، فالقصة إذن مقضي عليها بأن تكون صناعة رائجة يزدحم عليها الطلب [1] ، وقد ساعد على ذلك طبيعتها والعوامل الخارجية . ويمكن أن يضاف إلى ماقاله الحكيم خاصة بالنسبة للقصة القصيرة ، إن عامل الوقت والسرعة في كل شيء يجعلان منها مادة سهلة للقراءة في مايتبقى من ساعات اليوم التي تتوارى سريعا . كما أنها من حيث طبيعتها قد أغرت كثيراً من الشبان بكتابتها برغم أنها في الحقيقة أصعب أنواع القصص (القصة الصغيرة) .

وأما من حيث العوامل الخارجيه فقد تميز هذا العصر بالآلية والسرعه ، وظهرت مئات الصحف والمجلات التي تحتاج كل يوم لمئات القصص ، وهي بحكم الحيز والناحية الاقتصاديه تفضل القصة القصيرة ، والإذاعة قد ساعدت على رواج القصه ، لأن الناس أنفسهم قد أخذتهم السرعة ، فهم في كل مظاهر حياتهم ميالون إلى التخفف والبساطه ، وكان الطابع نفسه فيما يختارون القراءة ، فوجدوا في القصه القصيره ما ينشدون ، ثم لا ننسى عامل القلق الذي يسود الإنسانيه والذي لا يتيح للناس الحالة النفسيه التي تؤهل لقراءة قصة

(١)

طويلة أو رواية تحتاج إلى استرخاء ذهني ونفسي أمداً بعيداً ، كما كان الشأن في القرنين السابع عشر والثامن عشر في أوربا ، يوم كانت الرواية تطول وتطول إلى أن تملأ المجلدات ، ويخلص إليها القارىء ، يقطع بقراءتها ليالي فصل الشتاء الطويلة [١] .

وإذا صح أن القصة القصيرة فن مرهف دقيق شديد الحساسية (وذلك صحيح دون ريب) فكيف يفسر هذا الفيض الجارف من القصص القصيرة ؟ وكيف أصبح كتاب هذا اللون يعدون بالمئات في العقود الثلاثة الأخيرة ؟ أليس ذلك يوحي لأول وهلة بالاستسهال ؟ ، وكما يقول الدكتور إحسان عباس : « إننا لا ندفع أن يكون هذا الوهم من أسباب الهجوم الكاسح على مزاولة هذا الفن ، ولكن سرعان ما يتميز البرق ، الخلب ، من البرق الواعد بالمطر ، ولا يبقى في الميدان إلا نسبة ضئيلة من هذا العدد الكثير [٢] .

ثم يذكر الدكتور إحسان عباس موضحا عوامل انتشار هذا النوع من القصص فيقول :

« ولكننا قد نظلم حركة التطور إن نحن جعلنا توهم السهولة وحده علة في هذا التكاثر ، إذ لا ريب في أن هناك أسباباً أخرى أعانت على تحدي صعوبات التقنية في هذا الفن ، فإذا نحن أخذنا قضية ، الموهبة الفردية ، والمران المؤيد بتلك الموهبة مأخذ التسليم ، لم ننس تعدد المجلات التي ترحب بنشر القصص القصيرة واتساع الاطلاع على النماذج المتجددة المتطورة من هذا الفن في العالم وتعدد زوايا النظر إلى مشكلات المجتمع وقضاياه ، ، فهذا يحمل مفهومه

---

(١) ١٥١ : الأدب وفنونه .

(٢) ٩ : القصة العربية أجيال وآفاق تمل . د/ إحسان عباس .

الاقتصادي مدخلا لرؤية إحدى القضايا . وذلك يتبنى الفهم السيوكولوجي » وثالث ينظر إلى القضية على أساس اجتماعي تطوري ، وقد ثبت أن لون الثقافة ذو أثر بارز في توجيه كتابة القصة القصيرة ، وعلى هذا الأساس يمكن تفسير اتجاه يوسف إدريس إلى الفرص بالعناصر الطبية (أو المرضية) في بعض أقاصيصه لغنى ثقافته وتجربته في هـذا المجال إلى جانب المجالات الأخرى [1] .

ويضيف إلى الأسباب السالفة : « إن القصة القصيرة أكثر مناسبة لطبيعة المجتمع العربي من سائر الفنون ، ثم إن القصة القصيرة تشبه القصيدة الغنائية كلتاهما محكومة بشيئين : بالبؤرة الشعورية التي تنمو إحداهما حولها ، ويطول مهما يمتد ، فإنه لا يتجاوز مقداراً تحتمه وتقرره دورات نمو لا بد أن تقف به عند حد ، ثم تختلف كلتاهما في ما عدا ذلك .

ومن الصعب أن نجد تحديداً نهائياً لمنهج القصة القصيرة رغم الاتفاق على مجموعة من الأصول والظواهر العامة التي تبرز في هذا الفن ، فبرغم الإطار الضيق نسبياً ، الذي تتحرك فيه القصة القصيرة ، ما زال هناك تنوع ملحوظ في المناهج التي يتبعها كتاب هذا الفن ، يخضع هذا التنوع لتعدد الأشكال وتكاثرها المبنيين على اختلاف التجارب أو تغير زاوية التركيز عند كاتب دون آخر .

وهذا أيضاً جعل موضوع تعريف القصة القصيرة أمراً عسيراً ، وعلى الرغم من أنه يقال إن كل قصة تمثل علاقة ما بين كاتبها والحياة ، وأن هذه العلاقة تعكس رؤية خاصة ، وأن هذه الرؤية قد تصور موقفاً أو حكماً خاصاً

---

(١) ١٠ : السابق .

فإن ذلك أبعد ما يكون عن تحديد مهمة القصة القصيرة ودورها لأن هذا الوصف لا يميزها كثيراً عن غيرها من الأنواع الأدبية ، ولأنه يتيح لكل قصة قصيرة الاستقلال بمميزاتها ، ويجعلها كوناً صغيراً له نظامه الخاص به .

وكل من هؤلاء الكتاب إنما يصدر عن تصور خاص لعوامل التأثير في القصة القصيرة وفي الهدف منها ، فهم يختلفون في المنهج من حيث الغاية والوسيلة .

ثم هناك القصة ذات الطابع الرومانتيكي ، وفي هذا الخط يركز الكاتب على عواطف الشخصية أو الشخصيات التي يصورها ، وكثيراً ما نجد الكاتب في هذه الحالة يرتاد الموضوعات التي تتيح له مستوى عاليا من العاطفية ، وكثيراً ما يكون الموضوع ذا طابع مأسوي .

وقريب من هذا الخط القصة القصيرة ذات الطابع الشعري ، وفيها تختفي الحادثة تماماً أو تكاد ، فهي لا تتضمن سلسلة متصلة من المواقف ، وهي كذلك لا تعنى برسم الشخصية ، وإنما تتكون من انثيالات عاطفية شتى ، نابعة من موقف شعوري بعينه يلح على الكاتب ، ويضغط على نفسه كما هو الشأن في القصيدة .

ثم هناك القصة القصيرة التي تهتم بالفكرة وهي نوعان : رمزية وأسطورية وفي هذا الخط يستغل الكاتب الرموز الشعبية والأساطير الجاهزة في أن يضمنها وجهة نظر خاصة أو فكرة خاصة ، وفي هذه الحالة لا يأخذ الكاتب من الرمز أو الأسطورة إلا الإطار العام ، ثم هناك القصة القصيرة الكاريكاتورية ، وفيها يهتم الكاتب بالموقف والشخصية معاً ، ولكنه يرسمها بطريقة الكاريكاتير

فيجرد الشخصية والموقف من العناصر العادية ، ولا يلتفت فيهما إلا إلى البارز المميز ذى الدلالة الخاصة فيجسمه ويضخمه لكى يلفت النظر إليه تماماً كما يصنع رسام الكاريكاتير [١] .

ومع اختلاف مناهج الكاتبين فى هذا الفن وتعدد اتجاهاتهم فإن القصة القصيرة تعد الفن الذى يجمع كل الفنون ، ففيها من القصيد تماسكه وبناؤه ، وفيها من الرواية الحدث والشخوص ، وفيها من المسرح الحوار ودقة اللفظ واللغة ، وفيها من المقال منطقية السرد ودقته ، وهى بذلك تأخذ من كل فن أدق وأجمل ما فيه .

ويذهب كثير من النقاد إلى أن القصة القصيرة هى خير تعبير عن العصر فهى الحالة الفنية لإعادة صياغة الواقع بشكل مكثف ومركز ، وفيها من الخيال والإبداع ما يجعلها قادرة على الرقى بذوق المتلقى ووجدانه ، وفيها من الواقع ما يجعل متلقيها يكاد يتعرف على شخوصها ويحس بتفاصيل حياتهم [٢] .

الأقصوصة :

أما الأقصوصة فتدور على محور واحد فى خط سير واحد ولا تشمل من حياة أشخاصها إلا فترة محدودة أو حادثة خاصة أو حالة شعورية معينة ، ولا تقبل التشعب والاستطراد إلى ملابسات كل حادث وظروف كل شخصية ، إذا كان ذلك يوجه النظر بعيداً عن الشخصية الأساسية أو الحالة الأساسية ولابد للقصة من بدء ونهاية للحوادث تتصل إلى غاية مرسومة ، أما الأقصوصة

---

(١) ١٥٣ - ١٥٤ : الأدب وفنونه .

(٢) ٦ : أنظر مقدمة القصة العربية أجيال وآفاق .

فلا يشترط لها بدء ولا نهاية من هذا الطراز ، فقد تصف حالة نفسية اعترت شخصاً ما فى لحظة ما ، فإذا صورتها صورة مؤثرة موحية فقد انتهت مهمتها ، وقد تعالج الأقصوصة حادثة ذات أثر معين فى حياة معينة ، فيكون لها بدء ونهاية ، ولكن هذا ليس شرطاً فيها ، والحادثة على العموم فى الأقصوصة هى آخر مقوماتها وأقل قيمها .

وتعد الأقصوصة أقصر أنواع القصة ولذا تحتاج إلى جهد كبير فى التركيز والتكثيف على الحدث الواحد أو الفترة المحدوده التى يحاول القاص أن يعالجها ، وإمكاناته هى التى تؤهله إلى الإجاده أو الإخفاق فيها .

ولأن الأقصوصة تعتمد على قوة الإيحاء والتصوير ، قبل أن تعتمد على الحادثة ولا على الشخصية ، كان من الضرورى أن تتبع طريقة أداء قوية موحية منذ اللحظات الأولى ، وأن تعتمد على تعبير لفظى حافل بالصور والظلال والإيقاع كالشعر ، لأن الفرصة التى أمامها للإيحاء محدودة ، وحبكة الحوادث التى قد تغنى فى القصة ليست ميسرة لها ، ومجالها المحدود يحتم عليها التركيز والاندفاع ، وهى تتركز على الحركة السريعة والعبارة المشعة بحيث تبدأ بنقطة حية ، والتعبير بعبارة فيها لون شعرى على قدر الإمكان ، لا كما تبدأ القصة بحادثة تافهة وعبارة ساذجة ثم تأخذ فى الحرارة بعدها والاندفاع ، لأن الفرصة هنا محدوده والشوط كذلك قريب [1] .

---

(١) ٨٣ · النقد الأدبى أصوله ومناهجه سيد قطب

ومع أن الأقصوصة نوع من أنواع القصة ، إلا أنها تختلف عنها ، فإذا جاز للقصة أن تتناول فترة من الحياة بكل ملابساتها وظروفها ، وأن تصور عدة شخصيات تتدرج وتستطرد وتصف وتحلل وقفت الأقصوصة عند فكرة واحدة أو عاطفة واحدة أو حادثة خاصة .

وإذا تطلبت القصة الفنية عناصر أساسية من بدء وختام وعقدة لم تتطلب الأقصوصية ذلك . وإذا عنيت القصة بالتفصيلات الجزئية والجزئيات الثانوية نأت الأقصوصة عنها .



الفصل الثانى

نماذج قصصية تمثل أطوارها فى :

(١) العصر الجاهلى

(٢) صدر الإسلام

(٣) العصر العباسى

(٤) العصر الحديث

نماذج قصصية توضح تطورها عند العرب

يمكننا الآن - بعد أن قدمنا الفصول السابقة - أن نتناول بعض القصص التي توضح تنامي هذا الفن منذ العصر الجاهلي وحتى العصر الحديث ، في محاولة لتطبيق عناصر القصة التي ذكرناها ، لنتعرف على مدى مطابقة تلك العناصر وتوفرها في القصة عبر مراحلها المختلفة .

في العصر الجاهلي :

قبل استعراض النموذج المختار للقصة في هذا العصر نود أن نوضح حقيقة مفادها أن النثر الفني قد عرف عند الجاهليين متمثلا في الخطابة والوصايا والأمثال والحكم والقصص وكانت هذه الفنون إلى فن القول أقرب منه إلى فن الكتابة ، لأن ما يتصل بالكتابة عند العرب الجاهليين معرض شك عند كثير من الباحثين ، وإن كان هناك من يؤكد أن من العرب في جاهليتهم من كان يقرأ ويكتب وإن خلت كتب التراث من شيء لهم منسوب إلى فن الكتابة .

أما فيما يتصل من تلك الفنون بالقول فقد زخرت كتب التراث بنسبة كم ضخم إلى الجاهليين تدل بجلاء أنهم قد برعوا في هذه الفنون النثرية ، حيث أن الواقع التاريخي يؤكد أن العرب في جاهليتهم لم يكونوا أمة أمية غير عاقلة أو أمة غبية ، إنما كان فيهم العقلاء والفضلاء وأصحاب الحلم والرأي والفطنة وكانوا هم الذين حملوا عبء الاقتصاد حينا طويلا من الزمن في رحلتي

الشتاء والصيف[1] ، وأنه هذا شأنها لا يقال عنها أنها لم تنضج بعد فكريا لتتمكن من قبول الأثر الفني .

والقصص الجاهلي لا شك في وجودها ، وإن كان يمثل طور القصة الأول بسذاجته وفطريته ، وقد كثرت الأساطير والخرافات التي تمثل الجانب الأكبر من هذه القصص ، ويشير القرآن الكريم في أكثر من موضع إلى هذا النوع من القصص الذي كان يسرده الجاهليه نافيا أن يكون القرآن الكريم كذلك قال تعالى : « إذا تتلى عليه آياتنا قال أساطير الأولين »[2] .

ونصوص القرآن أيضا قاطعة بأن القصص كان معروفا عند العرب قبل الإسلام وقبل نزوله ، وأنه كان يعتمد على المفتريات[2] ، فقد وصف المشركون حديث القرآن عن البعث بأنه أساطير الأولين : « وقال الذين كفروا أئذا كنا ترابا وآباؤنا أئنا لمخرجون ، لقد وعدنا هذا نحن وآباؤنا من قبل ، إن هذا إلا أساطير الأولين » وجروا على هذا في شأن ما أورده من الدلائل على تنزيه الله تعالى عن الشريك والولد ، وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلا » .

وإذا أضفنا إلى ما سبق الدواعي الكثيرة المحوجة إلى القصة في الجاهلية والشواهد الكثيرة الدالة عليها ، تأكدنا من وجود هذا النوع من الفن عند الجاهليين وإن كنا لا نملك قصة واحدة تنسب

---

(١) ٨٨ : الأدب العربي في الجاهليه . د . عبد السلام عبد الحفيظ .

(٢) الآيه ١٣ : سورة المطففين .

صياغة إلى الجاهلية فالمهم أن نجد صائغ قصة ينسب إلى العصر الذي تنسب القصة إليه[1] .

ومن باب هذه القصص ما ورد على شكل الأمثال والحكم المبسوطة ، ونحن حين نتمثل بالنموذج التالي لا ندعي أن عناصر القصة بالمفهوم الحديث متوفرة فيه ، بل نقول أن عنصراً مهماً من هذه العناصر تدور حوله الحكاية وهو عنصر الحدث أو الأثر المحكي عنه ، ولا نطلب أكثر من هذا في القصة الجاهلية ، وإذا كانت القصة لم تكتمل لها عناصرها الفنية - على رأي من يقول بذلك - إلا في العصر الحديث فما بالنا نطلبها من الجاهليين تماما .

ورد في كتاب مجمع الأمثال الجزء الثاني صفحة اثنتين وسبعين ، قالوا : إن الأرنب التقطت تمرة ، فاختلسها الثعلب فأكلها ، فانطلقا يختصمان إلى الضب .

فقالت الأرنب : يا أبا الحسل :

فقال : سميعا دعوت . قالت : أتيناك لنختصم إليك . قال : عادلا حكمتما .

قالت : فاخرج إلينا .

قال : في بيته يؤتى الحكم .

قالت : وجدت تمرة . قال : حلوة فكليها . قالت : فاختلسها الثعلب .

---

(١) ٨٩ : الأدب العربي في الجاهلية د . عبد السلام عبد الحفيظ .

قال : لنفسه بغى الخير . قالت : فلطمته .

قال : بحقك أخذت . قالت : فلطمني . قال : حر انتصر .

قالت : فاقض بيننا .

قال : قد قضيت .

وهكذا نرى فى القصة السابقة الشخصيات وتتمثل فى الأرنب والثعلب وأبى الحسل ، كما نجد السرد والحوار والحدث ، وكما كانت الحيوانات تعد شكلاً للقصة الرمزية فى العصور التالية وخاصة العصر العباسى ، فإننا نلاحظ أن القصة السابقة تعتمد على بعض الحيوانات واتخاذها وسيلة للتعبير عن

وربما يعد هذا النموذج من القصص المحكم النسج ، وهناك ما هو أقل إحكاماً ، فما لا شك فيه أن الجاهليين كانت لهم قصصهم التى يسمرون بها فى أنديتهم ومجتمعاتهم وأسمارهم ومراعيهم ، وتتسلى به النساء فى البيوت والدلائل على اصطناع الجاهليين القصص كثيرة (1) .

في صدر الإسلام :

يعد القصص القرآنى من أعلى النماذج فى هذا الفن كمالاً فى العناصر وتدرجاً فى الحدث ، وتصويراً للشخوص ، وتوضيحاً للهدف والغاية ،

(1) ١١٢ : الأدب العربى فى الجاهلية .

ومع كل ذلك تغافل الكاتبون العرب في العصور التالية عما في القرآن الكريم من دور القصص التي لو حاولوا دراسته أو النسج على منواله لسبقوا الغربيين في هذا المضمار ، ولكن تعالت الأصوات وارتفع الضجيج مع بدايات النهضة الصناعية الحديثة بالتبعية وجوب اللهث خلف آداب الغرب واتباع نظمهم الثقافية حتى كانت دعوى إن القصة الفنية لم تعرف إلا في الغرب وتجاهلوا عن عمد ما في محكم التنزيل من هذا النوع القصصي بفنيته ، مع أن الأدباء في مختلف العصور قد افتنوا في الأساليب الأدبية ، وجعلوها أقساماً وألواناً وفنونا ، ووجدوا أسلوب القرآن هو القمة التي تحطمت الأقلام دون السمو إليها ، وسيظل الأمر كذلك حتى يرث الله الأرض ومن عليها .

ويعنينا هنا أن نتحدث عن قصص القرآن ومن أي نوع هو ؟ ، وما القصد منه ؟ ، أهو قصص فني قصد به إثارة الوجدان وهز المشاعر والألباب ليكون من وراء ذلك العظة والاعتبار والإذعان لله ورسوله وأحكام شريعته ؟ ، أم أن القصد منه الوقوف على تاريخ الأقدمين ومعرفة الأحداث التي جرت بينهم ، وبيان أسبابها وأطوارها ونتائجها ؟ .

قص القرآن أحاديث القرون الأولى ، وصور لنا جانبا هاماً من حياة الأنبياء السابقين ، وعظيم بلائهم في هداية أقوامهم وتبليغ رسالات ربهم ، ومدى ما لقوه من إيذاء وعناد ، وإصرار الكفار على الكفر والضلال ، ثم ما حاق بهؤلاء المعاندين من الخسار والوبال .

وأورد الكتاب العزيز في ثنايا هذا القصص ألواناً من فنون الجدل والحوار الذي يقوم على الحجة والبرهان من جانب الأنبياء ، وعلى التمويه والتخبط والمكابرة من جانب خصومهم ، وعمد القرآن في بعض قصصه إلى

تصحيح الوقائع التاريخية ، وتنزيه الأنبياء عما ألصقه اليهود والنصارى ، وغيرهم من أباطيل ومفتريات .

كما أبان وجه الحق فيما كان يختلف فيه بنو إسرائيل من نصوص التوراة وأحاديث الأنبياء. فقال : (إن هذا القرآن يقص على بني إسرائيل أكثر الذي كانوا هم فيه يختلفون) .

وقص حديث مريم وعيسى ، ودحض مفتريات النصارى عليهما في أكثر من موضع ، ونزه عيسى عما دعوه به من أمره لهم بعبادته هو وأمه ، ثم قال في أعقاب بعض القصص : (إن هذا لهو الحق ، وما من إله إلا الله ، وإن الله لهو العزيز الحكيم) .

وصدر قصة يوسف بقوله : (نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن ، وإن كنت من قبله لمن الغافلين) ، وختمها بقوله : (لقد كان في قصصهم عبرة لأولي الألباب ، ما كان حديثا يفترى ولكن تصديق الذي بين يديه ، وتفصيل كل شيء ، وهدى ورحمة لقوم يؤمنون)[1] .

وكما نلاحظ — فيما سبق — أن الغرض الأساسي للقصص في القرآن الكريم هو الغرض الديني ، الذي يكاد يتسرب إلى جميع الأغراض القرآنية ، كإثبات الوحي والرسالة وإثبات وحدانيته وتوحيد الأديان في أساسها ، والإنذار والتبشير ، ومظاهر القدرة الإلهية ، وعاقبة الخير

(١) ٧ : قسمات من عبير الأدب . محمد سرحان .

والشر ، والصبر والجزع ، والشكر والبطر ، وكثير غيرها من الأغراض الدينية(١) .

هذا القصص يعد في جملته من النوع التاريخي القصير ، وإن كنا نجد القصة الخالصة المكتملة في القرآن كسورة يوسف عليه السلام — كما ستوضح فيما بعد — فقد ذكر فيها الوقائع والأحداث وفصلها في تنسيق بديع ومسلسل ، وصور الغرائز والنزعات ، ونفذ إلى خفايا النفوس البشرية والصراع بين الخير والشر ، وما يتحلى به المؤمن من الاحتمال والصبر ، وإطراح القنوط واليأس ، حتى يزيل الله كربته ، ويكشف عنه غمته ، وتكون له العقبى وحسن المصير .

ولم يعمد القرآن في قصصه إلى مجرد الإخبار والإعلام ، وإنما يسوقه تحريكا للمشاعر ، وإثارة الوجدان ، وخضوع القصة للغرض الديني ، لم يمنع بروز الخصائص الفنية في عرضها ، بل كان من أثر هذا الخضوع بروز خصائص فنية بعينها تحسب في الرصيد الفني للقصة في عالم الفنون ، إذ يجعل القرآن الجمال الفني أداة مقصودة للتأثير الوجداني فيخاطب حاسة الوجدان الفنية بلغة الجمال الفنية(٢) .

والقرآن الكريم طرائقه في عرض القصص ، منها أنه ينتقي أبرز حوادثها وأشدها صلة بالعبرة المقصودة ، ويغفل التفاصيل الزائدة والجزئيات التي لا فائدة منها ، ويجعل الأفكار التي يريد تلقينها متضمنة في ثنايا حوار

---

(١) ١٢٦ : التصوير الفني في القرآن ، سيد قطب .

(٢) المرجع السابق .

أو جدل ، أو خطاب أو دعاء ، لا يغفل الواقع الإنساني ولكنه يرتفع منه إلى المثل الأعلى [١] .

قصة يوسف :

هذه القصة تشملها سورة يوسف ، وهي سلسلة من الحوادث المترابطة ، التي تتدرج وتنمو في زمانية ومكانية فنيه ، تحكي أحداثاً مثيرة ، وغرائب عجيبه ، وصراعا نفسيا عنيفا يدور في أذهان إخوة يوسف ، نتج عن ظنهم بتفضيل أبيهم يوسف عليهم ليكون هذا الصراع بمثابة الخيط الذي يربط جزئيات القصه - قصة يوسف - التي هي موضوع السورة وقوامها ، فقد استغرقتها كلها ، وهي تزيد على مائة آية ، عدا نحو عشر آيات في آخرها تضمنت عبرتها ومرماها .

ولقد كانت هذه القصة رائعة خصبة غنيه تمثل الحياة بما فيها من وقائع وحوادث متسلسلة مترابطه ، ومؤامرات ومصادفات ومفاجآت ومواقف ودوافع ، وآراء بشرية وأقدار إلهية ، وهي أطول قصة في كتاب الله تضمنت مشاهد كثيرة متواليه :

١ - أولها يمثلها طفولة يوسف إذ يقص رؤياه على أبيه يعقوب (الآيات ٤ - ٧) .

٢ - تآمر إخوة يوسف عليه لقتله أو إبعاده ، وما اتفقوا عليه بعد المذاكرة وإقناع أبيهم بإرسال يوسف معهم (الآيات ٨ - ١٤) .

---

(١) ١٠١ : دراسة أدبية لنصوص من القرآن . محمد المبارك .

٣ - تنفيذ المؤامرة بيوسف وتغطيتها، وتلبيس الأمر على يعقوب.
(الآيات ١٥ - ١٨).

٤ - التقاط يوسف وخروجه من البئر. (الآيات ١٩ - ٢٠).

٥ - يوسف في مصر في بيت العزيز وتظهر مأساة جديدة في حياة يوسف، ودافعها الإغراء والإغواء، وسديها العفة والإباء وعناية الله والعصمة.
الآيات (٢١ - ٣٤).

ويتأجج أوار هذا الصراع النفسي، حتى ينتهي بانتصار الإرادة على الغريزة، والإيمان على الشهوة، وصراع بين رجل لا يملك من السلاح إلا خشية الله، وامرأة تملك كل أنواع السلاح: الجاه والمنصب والجمال، ينتهي مؤقتاً بانتصار الشر والافتراء والانتقام، ليزج بيوسف إلى السجن.

٦ - يوسف في السجن، ويبدو لنا هنا وجه جديد ليوسف، ذلك هو الداعية إلى الله، والموهوب الذي كشف الله عن بصيرته فاستشف المستقبل المغيب من خلال الرؤى.

(الآيات ٣٥ - ٥٣).

٧ - يوسف في بلاط الملك بعد خروجه من السجن وتوليه خزائن مصر.
(٥٤ - ٥٧).

٨ - ويتلو ذلك مشاهد متعددة فيها كثير من الحوادث والأزمات، تنتهي بلقائه لإخوته وتعارفهم وانتقالهم جميعاً مع أبيهم إلى مصر، حيث

تصل الحوادث إلى نهايتها ، وتفتح أبواب الفرج على مصاريعها ، خلاص من الموت والسجن وجمع الشمل ، وتبوء المنصب ، وينتهي ذلك بتعبير يوسف عن شكره لله على نعمه كلها . (٥٨ - ١٠١)[1] .

هذه القصة التي بدأت بالرؤيا يقصها يوسف على أبيه فينبئه أبوه بأن سيكون له شأن عظيم هكذا (إذ قال يوسف لأبيه : يا أبت إني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين ، قال يا بني لا تقصص رؤياك على إخوتك فيكيدوا لك كيدا إن الشيطان للإنسان عدو مبين ، وكذلك يجتبيك ربك ويعلمك من تأويل الأحاديث ويتم نعمته عليك وعلى آل يعقوب كما أتمها على أبويك من قبل إبراهيم وإسحاق ، إن ربك عليم حكيم) .

والتي انتهت بتأويل هذه الرؤيا ، وبما توقعه يعقوب من ورائها[2] تدلنا على مدى ما توفر للقصة في القرآن الكريم من عناصر الجمال الفني التأثير والترابط وتنامي الحوادث والشخصية والعقدة المتمثلة في الأزمات المتلاحقة ثم الحوار ثم النهاية كل ذلك في أسلوب قرآني لا يعلى عليه يجعلنا نؤكد ما ذهبنا إليه من قبل إن القصة بدءاً كانت منذ صدر الإسلام وليست وليدة العصر الحديث في الغرب وعند العرب نتيجة الإقتباس والمحاكاة عنهم

إحتوت قصة يوسف أزمات وعقداً كثيرة متنوعة ، وكان الله دوما هو الذي يفرج الكرب ويحل العقدة ، ويخرج يوسف بعنايته من الأزمة ، لقد

---

(١) ٨٢ - ٨٥ : دراسة أدبية لنصوص من القرآن .

(٢) ١٤٢ : التصوير الفني في القرآن .

مر يوسف بأربع أزمات شديدة وجمعت له فيها ضروب الابتلاء .

أولها : حين كان ملقى فى البئر بلا معين ولا وسيلة النجاة .

وثانيها : حين مدت له شباك الإغراء بالشهوة والغواية بالمرأة .

وثالثها : حين تنفيذ المؤامرة الثانية ودخوله السجن .

ورابعها إنفصاله عن عشيرته وأهله وأبيه ، وانقطاع ما بينه وبينهم .

وقد كان الله بلطفه وعنايته يخرجه من هذه الحلقات كلها منتصراً ظافراً ، حتى كانت الخاتمة إذ غدا مجتمع الشمل متبوءاً مكاناً علياً ، شاعراً بمنة الله عليه شاكراً لأنعمه ، وذلك ما عبر الله عنه حكاية على لسانه : (وقال يا أبت هذا تأويل رؤياى . . .) إلى قوله (وألحقنى بالصالحين) .

وقد إحتوت القصة ضروبا شتى من عناصر الحياة البشرية وأنواع العواطف الطيبة والخبيثة ، من تحاسد الاخوة ونية الإجرام ، إلى عاطفة الأب الشفوق وحنوه ، ومن الصبر على المصائب ، والوقوع تحت تأثير إغراء الغريزة والشهوة إلى الإنتصار فى الصراع بين قوة الغريزة وردع الضمير والثبات على الإيمان .

كل ذلك تضمنته القصة فى مشاهدها وحوادثها .

أما فلسفة القصة العميقة فتتجلى فى الإيمان العميق بالله الذى ينصر الحق على الباطل ولو طال أمده ، والثقة بهذا الإنتصار ومواجهة أزمات الحياة المختلفة بصبر وثبات وإيمان ، والتفاؤل حتى فى الشدة وترقب الفرج من الله فى الأزمات ، والإيمان أن نية الخير والعزم عليه لا يولد فى النهاية إلا خيرا ،

فلا يأس ولا قنوط فى الحياة ، والإيمان صبر وجهاد وبذل .

وتتمثل هذه الفلسفة المؤمنة المتفائلة فى كثير من آيات السورة وكثير من مناسبات القصه .

الشخصيات التاريخيه فى القصة :

الشخصيات التاريخيه الذين ورد ذكرهم فى سورة يوسف – وكان لهم مكان فى القصة – صور نفسية تبدو من خلال حوادثها وهذه سماتهم وصفاتهم منتزعه من هذه الحوادث التى تؤلف القصه :

يعقوب : هو الأب الحنون الحذر ، الحزين الصابر ، المترقب دوما لرحمة الله ، والمتفائل ثقة بالله بانتصار الحق على الباطل ، المستشرف للفرج من وراء حجب الغيب فى أشد الأزمات .

يوسف : هو المضطهد المظلوم المتآمر عليه فى مرحلة طويلة من حياته ، فى سلسلة من المصائب والمآزق ، ولكنه مؤمن بالله ، صابر على بلائه فى الضراء منتظر لرحمته دائماً ، شاكر لنعمته فى السراء ، إيمانه بربه غالب على هوى نفسه وشهواتها ، عصمه الله من جموح الغريزة ، وهو محسن لا يضمر للناس إلا الخير ، وداعية إلى الإيمان بالله حتى وهو فى السجن وصف بأنه من المحسنين والمخلصين وبصفة الصديق .

أبناء يعقوب : حاسدون متآمرون .

امرأة العزيز : تمثل الشهوة الغالبة والكيد والمكر ، ولكن ضميرها يستيقظ بعد حين .

نساء أخريات : يشاركن إمرأة العزيز فى عواطفها ويؤيدون موقفها فى الكيد والمكر ويعذرنها فى غلبة الشهوة والهوى .

خاتمة السورة :

إختتمت السورة بالدعوة إلى الإعتبار بعاقبة القصة ومآلها ، وما احتوته من معنى عميق من معانى الحياة ، وهو أن الله يخلق من العسر يسرا ، ومن الضيق فرجا ، وإن القدر الإلهى من وراء تصرفات الإنسان وأعماله ، وإن على الإنسان المؤمن أن ينتظر الفرج دون أن ييأس من روح الله ، فلا ييأس من روح الله إلا القوم الكافرون ، وعليه أن يصبر فى ساعات الشدة ، وألا يسترسل مع الهوى والشهوة ، ويترقب الظفر والانتصار على الباطل .

وقد كان محمد عليه الصلاة والسلام وصحبه فى أشد الحاجة إلى هذا المعنى ، وهم فى مرحلة الشدة والاضطهاد أمام خصوم عنيدين أقوياء .

ولذلك جاءت خاتمة السورة فى صيغة الخطاب للرسول ﷺ : (ذلك من أنباء الغيب نوحيه إليك) داعية له ألا ييأس لقلة المؤمنين المستجيبين لدعوته (وما أكثر الناس ولو حرصت بمؤمنين) مشيرة إلى الفرج القريب والنصر المرتقب : (حتى إذا استيأس الرسل وظنوا أنهم قد كذبوا جاءهم نصرنا) مؤكدة أن حوادث هذه القصة حقيقة واقعة ، وليست ضربا من الخيال (ما كان حديثا يفترى) .

لقد جمعت قصة يوسف صوراً من الحياة الواقعية بما فيها من دوافع الخير ونوازع الشر ، من عواطف الحنين والشفقة والحسد والكيد والتآمر والشهوة الجامحة والضمير الرادع ، والإيمان القوى ، والتفاؤل العميق ، والثقة بالله ، وصوراً من الصراع بين الغريزة والواجب الخلقي ، والهوى والإيمان .

فيها مشاهد من حياة الأسرة وحياة الطبقة العالية المترفة ، وحياة السجن والسجناء ، والمناصب العالية والقوافل التجارية ، والمبادلات الاقتصادية ، فيها وقائع وأفكار وأزمات ومواقف ومشاهد وتفسيرات ، وكل ذلك لتصل القصة إلى غايتها ، والحوادث المسرودة إلى هدفها ونتيجتها .

وهكذا نجد أن طريقة القرآن في نقد الحياة الاجتماعية الفاسدة ، والدعوة إلى الحياة الاجتماعية الفاضلة تقوم من الوجهة الفنية على القصص وضرب الأمثال وعلى الجدل والمناقشة ، وعلى عرض نماذج بشرية يعرضها في معرض السخرية والتهكم والنقد .

والخاصة الفنية التي توفرت لهذه القصة في القرآن الكريم هي تنوع طريقة العرض . حيث سلك القرآن فيها هذا المسلك فذكر غاية القصة ومغزاها ، ثم تبدأ القصة من أولها وتسير بتفصيل خطواتها ، فهي تبدأ بالرؤيا يقصها يوسف على أبيه فينبئه أبوه بأن سيكون له شأن عظيم ، ثم تسير القصة بعد ذلك وكأنما هي تأويل الرؤيا ، ولما توقعه يعقوب من ورائها حتى إذا تحققت انتهت القصة .

بالإضافة إلى عرض القصة وفنية هذا العرض المتمثلة في تلك الفجوات بين المشهد والمشهد التي يتركها تقسيم المشاهد و (قص) المناظر ، بحيث

تترك بين كل مشهدين أو حلقتين فجوة يملؤها الخيال ويستمتع بإقامة القنطرة بين المشهد السابق والمشهد اللاحق .

كما في هذه القصة ، لقد قدم إخوة يوسف وهو على (خزائن الأرض) في سنوات الجدب يطلبون القمح ، فطلب إليهم أن يحضروا أخاهم الآخر : شقيقه ، فأحضروه ، على كره من أبيه ، ثم وضع صواع الملك في رحله وأخذه به رهينة باسم أنه سارق ، ليبقيه يوسف عنده .

ثم ها هم أولاء إخوته ينتحون جانباً ليتشاوروا في أمرهم وقد أبى عليهم يوسف أن يأخذ أحدهم مكانه « فلما استيأسوا منه خلصوا نجياً . قال كبيرهم : ألم تعلموا أن أباكم قد أخذ عليكم موثقاً من الله ، ومن قبل ما فرطتم في يوسف ، فلن أبرح الأرض حتى يأذن لي أبي أو يحكم الله لي وهو خير الحاكمين ، ارجعوا إلى أبيكم فقولوا : يا أبانا إن ابنك سرق وما شهدنا إلا بما علمنا ، وما كنا للغيب حافظين ، واسأل القرية التي كنا فيها والعير التي أقبلنا فيها وإنا لصادقون » .

وهنا يسدل الستار لنلتقي بهم في مشهد آخر لا في مصر ولا في الطريق ، ولكن أمام أبيهم ، وقد قالوا له ما وصاهم به أخوهم دون أن يسمعهم يقولونه إنما يرفع الستار مرة أخرى لنجد أباهم يخاطبهم . « قال : بل سولت لكم أنفسكم أمراً فصبر جميل ، عسى الله أن يأتيني بهم جميعاً ، إنه هو العليم الحكيم » .

ويسدل الستار لنرى مشهداً آخر من يعقوب وبنيه تراه وقد أبيضت عيناه من الحزن وهو دائم الحسرة على يوسف وأبناؤه يستنكرون عليه هذا كله ، ثم يسدل الستار ويطوون الطريق لا نعلم عنهم فيه شيئاً ، إنما يرفع

إنما يرفع الستار فنجدهم فى مصر أمام يوسف [1] : « فلما دخلوا عليه قالوا : يا أيها العزيز مسنا وأهلنا الضر ، وجئنا ببضاعة مزجاة ، فأوف لنا الكيل وتصدق علينا إن الله يجزى المتصدقين » .

وهكذا قد بلغت قصة يوسف من الروعة مكانا قصيا ، وذلك لما تضمنه من أنواع العواطف البشرية الخيرة والشريرة ، والواقعية والمثالية ، ولما فيها من العقد القصصية المتعاقبة ، فلا تنحل عقدة حتى تنعقد أخرى ، ولما فيها من تنوع المشاهد والبيئات من البداوة إلى الحضارة ، ومن السجن إلى القصر بكل ما يمثل الزمان والمكان أقدر تمثيل ، وأعظم من ذلك كله ما فيها من فلسفة القدرة والإيمان العميق بنصرة الله للحق ولو طال أمد الباطل ، وفى ذلك التفاؤل العميق بقضاء الله الذى يتجلى فى نفسية يعقوب رغم مظاهر الحزن الشديد ، استمع إليه حين جاءه بنوه عند منصرفهم من مصر يعتذرون عن إبقاء العزيز لأخيهم ويؤكدون له ذلك ، قال : بل سولت لكم أنفسكم أمراً إلى « إلا القوم الكافرون » .

والقرآن فى قصصه يأخذ من القصة ما يكون موضعا للعظة والإعتبار ، وما يحقق المقصود من ذكرها ، دون نظر إلى الترتيب الزمنى والتسلسل الواقعى . ومن هنا كان يعرض الواحدة فى أكثر من موضع ، ويبرز بعض وقائعها فى مكان ، ويعنى بناحية أخرى منها فى مكان غيره حسب المقاصد والأغراض إلا قصة يوسف التى جاءت مكتملة الأطوار متناسقة الأجزاء متماسكة البنية بحيث نهاية تمثل بحق هذا النوع الفنى تمثيلا جليلا وجليا .

(١) ١٥٥ : التصوير الفنى فى القرآن .

في العصر العباسي :

خطا النثر الفني خطوات في تطوره بعد اتصال الأدب العربي بالأدب الأجنبي في هذا العصر وظهر أثر ذلك في حكايات (كليلة ودمنة) لابن المقفع وفي (البخلاء) على يد الجاحظ ، ثم ظهرت المقامات في صورة حكايات قصيرة تدور حوادثها حول الإحتيال لكسب الرزق عن طريق راو وبطل القصة ، وظهر فيها العناية بإستخدام الألفاظ اللغوية والأساليب البلاغية محافظة على اللغة العربية ونشرها بين الناس ومن أشهر كتابها : ابن دريد ، وبديع الزمان الهمزاني ، والحريري ، وفن المقامات يصور مرحلة من مراحل تطور النثر القصصي في الأدب العربي الذي بدأ بقصص شعبية فطرية في قصص عنترة وفي بعض الأمثال في العصر الجاهلي ، ثم تطور بترجمة قصص عن الآداب الأجنبية من الفارسية والهندية فنشأ بعد ذلك المقامات في مرحلة التأليف عثلة الإبتكار لفن عربي خالص .

والمقامات تمثل الفن القصصي في هذا الطور من التاريخ عند العرب وها نحن نستعرض الآن مقامة من مقامات البديع كنموذج لهذا الفن الذي امتد أثره حتى العصر الحديث فنسج على منواله كثير من الأدباء وإن لم يبلغوا شأو السابقين الهمزاني والحريري .

وموضوع المقامة عند بديع الزمان ليس واحداً ، حقاً أكثر المقامات موضوعها الكدية والإستجداء إذ يظهر أبو الفتح الإسكندري في شكل أديب شحاذ يخلب الجاهير ببيانه العذب ، ويحتال بهذا البيان على إستخراج الدراهم من جيوبهم .

وهو يتراءى بهذه الصورة فى بلدان مختلفة ، ولعل هذا ما دفع بديع الزمان إلى أن يسمى المقامات بأسماء البلدان ، ومعظمها فارسية ، وقد يترك ذلك ويسمى المقامة باسم الحيوان الذى يصفه كالأسدية ، أو باسم الأكلة التى يلم بها أبو الفتح كالمضيرية نسبة إلى أكله المضيرة ، وأحياناً يسميها باسم الموضوع الذى يعرض له كالوعظية ، لأنها تدور حول وعظ ، والقريضية لأنها تدور حول القريض والشعر ، والإبليسية لأنها تتصل بإبليس ، والملوكية لأنها تتصل بملك هو خلف بن أحمد وهكذا (١) .

ومعنى ذلك إن بديع الزمان لم يصطلح فى تسمية مقاماته على سنة واحدة ، ولعل هذا نفسه يشير إلى أن موضوعاتها تختلف ، فهى لا تجرى كلها على الكدية ، فتذهب مذاهب شتى تتحد فيها الغاية : وهى تنسيق العبارة ووصف بعض الحوادث وذكر بعض المفارقات .

ولا يختلف باحث فى أن بطل مقامات البديع ، الأسكندرى ، من خياله ، فلم يسبقه باسمه أحد ، وإنما هو الذى وضعه لمقاماته ، فهو يجرى فى أكثرها ، لأن هناك مقامات لم يرد ذكره فيها مثل المقامة الغيلانية والبغدادية ، وهناك مقامات لا يظهر فيها أبو الفتح إلا فى آخرها كالمقامة الإبليسية ، ولكن الكثرة يتضح فيها منذ أول الأمر .

وكما أن شخصية أبى الفتح بطل المقامات خيالية فكذلك شخصية الراوى عيسى بن هشام ، فهما جميعاً من صنع البديع واقتراحه ،

---

(١) ٢٥ فنون الادب العربى (المقامة) وضع لجنة من أدباء الاقطار العربية

وهو يبدأ كل مقامة بهذه الصيغة الثابتة : « حدثنى عيسى بن هشام ، قال » وهى تدل دلالة واضحة على أنه حين حاول تأليف هذه المقامات كان فى ذهنه أن يقلد طريقة الرواة فى أحاديثهم .

ومهما يكن من أمر فإن المقامة تعد نواة للقصة فى الأدب العربى ، وتحققت فيها بعض المقومات الفنية للقصة ، فنجد البيئة المكانية التى تتمثل فى نموذجنا المختار (المقامة الحرزية) فى (الميناء والسفينة والبحر) والبيئة الزمانية (وهى الليل المخيف) ، والأشخاص (عيسى بن هشام ، والسكندرى ، وبقية الركاب) ، والحكاية (وهى الأحداث التى عرضها الراوى) فيما يلى :

المقامة الحرزية :

يقول بديع الزمان : « حدثنى عيسى بن هشام قال : لما بلغت فى الغربة باب الأبواب ، ورضيت من الغنيمة بالإياب ، ودونه من البحر وثاب بغاربه ومن السفن عساف براكبه ، استخرت الله فى القفول ، وقعدت من الفلك بمثابة الهلك ، ولما ملكنا البحر ، وجن علينا الليل .

غشيتنا سحابة تمد من الأمطار حبالا ، وتحوذ من الغيم جبالا ، بريح ترسل الأمواج أزواجا ، والأمطار أفواجا ، وبقينا فى يد الحين ، بين البحرين .

لا نملك عدة غير الدعاء ، ولا حيلة إلا البكاء ، ولا نتباكى ونتشاكى ، وفينا رجل لا يخضل جفنه ، ولا تبتل عينه ، رخى الصدر منشرحه ، نشيط القلب فرحه .

فعجبنا والله كل العجب ، وقلنا له : ما الذى آمنك من العطب ؟

فقال : حرز لا يغرق صاحبه ، ولو شئت أن أمنح كلا منكم حرزاً لفعلت .

فكل رغب إليه ، وألح فى المسألة عليه ، فقال : لن أفعل ذلك حتى يعطينى كل واحد منكم ديناراً الآن ، ويعدنى ديناراً إذا سلم .

قال عيسى بن هشام : فنقدناه ما طلب ، ووعدناه ما خطب ، ورأيت يده إلى جيبه ، فأخرج قطعة ديباج فيها حقة عاج ، قد ضمن صدرها رقاعاً ، وحلق كل واحد منا بواحدة منها ، فلما سلمت السفينة ، وأخرجتنا المدينة ، اقتضى الناس ما وعدوه ، فنقدوه ، وانتهى الأمر إلىّ ، فقال : دعوه . فقلت لك ذلك ، بعد أن تعلمنى سر حالك . فقال : أنا من الإسكندرية . فقلت : كيف نصرك الصبر وخذلنا ؟

فأنشأ يقول :

ويك لولا الصبر ما كنـ ـت ملأت الكيس تبرا
لن ينال المجد من ضا ق بما يغشاه صدرا
ثم ما أعقبنى السا عة ما أعطيت عشرا
بل به اشتد أزرا وبه أجبر كسرا
ولو أنى اليوم فى الغر ق لما كلفت عذرا

وكما نرى فالمقامة خيالية تشتمل على حادثة فى موقف لشخص يتكسب بالأدب ، وتنتهى بوعظه ، وسميت الحرزية نسبة إلى الحرز وهو رقعة مكتوبة يحملها الشخص لتحفظه من الشر مثل التعويذة ، وقد إستغل أبو الفتح

الاسكندري خوف الناس من الغرق ، وأخذ من كل واحد منهم دينارين ، وأعطاه حرزاً وأوهمه بأنه سبب النجاة .

ومما يلفت القارىء في مقامة البديع أنها وضعت في شكل حوار قصصي ، وهو حوار يمتد بين عيسى بن هشام الراوي وأبي الفتح الاسكندري البطل أو الأديب المحتال الذي يعرف كيف يلعب بعقول الناس ويستخرج منهم الدنانير عن طريق خلابته وفصاحته وتغلب على هذه المقامة البساطة وتنقصها العقدة والحل وفيها وعظ مباشر كالدعوة إلى الصبر وفائدته .

والبديع يظهر براعة فائقة في استخدام صيغة السجع وإن كان لا يلتزمها دائماً ، وكانت تسعفه في ذلك حافظة نادرة ، وبديهة حاضرة ، وذكاء حاد ، وإحساس دقيق باللغة ومترادفاتها ، وأبنيتها واستعمالاتها المختلفة .

وليس هناك معنى يعسر عليه ، وليست هناك كلمة تختفي من وراء حواجز اللغة ومتشابكاتها ، بل الكلمات تقبل عليه من كل جانب ليختار منها ما يريد له هواه ، وما تريد له حاسته اللغوية الدقيقة

وهو يسبح على ذلك روح فكاهية بديعة تتخلل مقاماته ، فتجعلها أكثر قبولا لدى النفوس ، ويظهر أن البديع كان ينطوي على مرح في داخله ، فحكيه في مقاماته ، وهو يتخذ صوراً مختلفة ، ولم تكن نفس البديع مطوية دائماً على الضحك والفكاهة ، فمن يتابعه في رسائله يجده أحيانا يفضي إلى ضروب من التشاؤم ، وقد يكون مرجع الجانبين عنده حدة في حسه جملته مرهف الشعور دقيقه ، وهي حدة كان يرافقها ذكاء شديد وبديهة حاضرة ، فأعده ذلك ليطرف قراءه بدعاباته وفكاهاته .

في العصر الحديث :

برع الأدباء العرب في فن القصة في العصر الحديث وجعلوا له إستقلالا وشخصية متميزة يسير جنباً إلى جنب مع القصص الغربي ، وقد ظهرت في مستهل النهضة الفكرية آثارها كثيرة لموهوبين في هذا الفن كان أشهرهم وأكثرهم إنتاجا – كما سبق – محمود تيمور الذى اقتطع بالقصة بطوابع أخيه محمد الذى توفى في فاتحة هذا العصر ، وكانت محاولاته القصصية في القصة والمسرح بدءاً جديداً في الأدب الحديث ، وقد ثابر أخوه محمود تيمور على معاناة فن القصة من بعده يتناول فيها المجتمع العربي في مصر ، مصوراً طبقاته وما يعترك فيها من حوادث الحب والبغضاء والمكايد[1] ، وما أصاب الناس من الحرمان في المدن والريف المصرى ، ثم تبع توفيق الحكيم منذ أصدر قصة « أهل الكهف » بأسلوب الحوار فعده الدكتور طه حسين أول من أدخل فن الحوار على تاريخ الأدب العربي .

ولم يخل أدب طه حسين وهيكل والمازنى وأبي حديد من فن القصة وكانوا من الرواد في هذا الفن ، وقد كتب العقاد « سارة » ثم غض عن فن القصة

وظهر بعد هؤلاء السابقين أنواع من القصصيين إختلفت أساليبهم ونظراتهم إلى الحياة وثقافتهم وقد تجاوبوا مع الزمن والمجتمع ، فطبعوا أقاصيصهم ورواياتهم بطوابع بيئاتهم وبلادهم ، واهتموا بالمسائل القومية ، فانعكس صداها في اتجاهاتهم ومذاهبهم ، وكان من هؤلاء نجيب محفوظ الذى تفهم روح الشعب وعكس صوره على رواياته السردية ، وقصصه التي كتبها

---

(١) نظرات في أدبنا المعاصر   زكي المحاسني .

قبل الثورة وبعدها ، ولنجيب محفوظ أنداد وزملاء شاركوه في تغذية هذا الفن بأحسن ما جادت مواهبهم ، منهم عبد الحميد جوده السحار وثروت أباظه ويوسف إدريس ومحمد عبد الحليم عبد الله ، ليتبعهم جيل من الشباب أغرموا بالقصة القصيرة وأكثروا منها ، وجمعت الكثرة الغث مع السمين كما وضحنا من قبل – وها نحن نكتفي بذكر نموذج يوضح لنا ما وصلت إليه القصة في العصر الحديث من تطور وارتقاء حتى استوى فن القصة على عوده وليس بعده من مزيد .

قصة جسر الشيطان ، للأديب عبد الحميد جوده السحار :

تقع هذه القصة في أربعين ومائتي صفحة ، وقد نشرت لأول مرة في عام ١٩٦٢ .

وفيها يدين القاص الحضارة الغربية المعاصرة التي لا تؤمن إلا بالمحسوسات والتي بسببها يتمرغ الإنسان في الوحل باسم الحرية ، ويملء قلبه زهواً وغروراً بما حققه من تقدم علمي متناسياً أن علمه قطرة من محيط علم الله ، فينفلت من كل القيود ، ويبتعد عن خالقه ابتعاداً كاملاً تحت زعم أنه أصبح بإمكانه السيطرة على الكون كله بعد تسلحه بالعلم التقني ، كل ذلك دون أن يدرك أن حضارته هذه لا تحقق له أمنه النفسي ، بل تمزق المصير الإنساني الواحد ، لأنها تقيم جداراً قاعاً بين الإنسان وخالقه [1] . وفي الوقت نفسه يحاول القاص أن يقدم صورة مشرقة للإنسان المتدين وهو يحاول أن ينير الطريق لغيره ، وانتشاله من درك الفساد والإلحاد والرذيلة وهدايته وتسليط

---

(١) ٣١٥ : رسالة دكتوراه إعداد قرني عبد الحليم عبد الله

الأضواء على الإنسان حين يعانى من المقاومة العنيفة والصراع الرهيب .

وبطل القصة « على » شاب متدين يعمل مهندساً بإحدى الشركات بالقاهرة وقد أوفدته الشركة إلى ألمانيا لشراء بعض السفن لها

فيلتقى مع « آنى » الشخصية التى تقاسم « علياً » البطولة فى إحدى جولاته التى كان يبغى من ورائها التعرف على معالم إحدى المدن الألمانية فى ملهى حيث كانت تعمل راقصة

وتتوثق الأصرة بينهما إثر حديث تكشف فيه « آنى » أنها غير راضية عن عملها ، وهنا يستطيع على المثقف بثقافة دينية عالية ، فهو حافظ القرآن الكريم ، وبعض إصحاحات فى العهدين القديم والجديد ـ أن يوظف كل هذا للتأثير على « آنى » وهدايتها بعد أن تأكد من استعدادها النفسى ، وكانت محاولاته لإنقاذ آنى روحياً نابعا من داخله لا يعينه على ذلك وظيفة تفرض عليه اتخاذ مسلك معين ، وكان جهده فى سبيل هدايتها إرادياً محضا لا يستند إلا إلى تربيته ومثله وقيمه الدينية التى يتمسك بها ولكن كيف السبيل إلى تحقيق هذه الغاية ؟

فكر « على » أولا أن يعرض صداقته على « آنى » فى أول لقاء بينهما فقبلت هذه الصداقة ساخرة فى أول الأمر من مثله وقيمه ، ولكنها شيئا فشيئا بدأت تتفتح مغاليق نفسها وينفذ إليها نور الإيمان ، فاستجابت إلى حد ما لكلمات « على » ، وأخذت تتوق إلى حياة نظيفة هادئة بعيدة عن صخب الملاهى وضجيج السكارى وذل احتراف الرقص الفاضح .

ثم تابع « على » جهوده لإنقاذ آنى من وهدة الرذيلة فاستغل فكرة « أن إيمان المرأة هو الحب ، وأن الحب هو الذى يصل بالمرأة

إلى الإيمان [1] » . لذلك كون علاقة عاطفية معها يدفعها بها إلى طريق النجاة وأثمرت هذه العلاقة النظيفة ما كان يهدف إليه ، وهو الأخذ بيد آني إلى الهداية ، انتهى حوادث هذه القصة بالفتاة الألمانية « آني » وقد تغير حالها فأصبح إلحادها إيمانا ، وشكها يقينا ، وقلقها هدوءاً وسكينة ، وخوفها من المستقبل أمناً وثقة .

توافرت لهذه القصة الخطوط الفنية التي جعلت الحدث متكاملا له بداية ووسط ونهاية ، وقد تآزرت هذه الخطوط وارتبطت ارتباطا قوياً أسهم في نمو الحدث باطراد من البداية إلى النهاية دون أن يعثر القارىء على مصادفة من المصادفات أو موقف مفتعل يفقد القصة تماسكها الفني إلا في موقف واحد عندما تدخل المؤلف فأوقف بتدخله — إلى حين — متابعة القارىء لنمو الحدث ، ويتمثل هذا الموقف في قيام « آني » بزيارة « على » بناءاً على دعوته لتوثيق صداقتهما الخالصة ، وتناولها كوباً من الشاي ثم خروجهما للتريض في إحدى الحدائق ، وهنا يبدو « على » « لآني » غير لفيف الرجال الذين عرفتهم ، فتتعمق الثقة المتبادلة بينهما ويتحدث كل منهما إلى الآخر بمكنونه .

ويبدأ الخط الدرامي ينمو والأحداث تأخذ طريقها إلى القمة في اطراد فني محكم

الزمان والمكان :

دارت أحداث القصة في مدينة « هامبورج » بألمانيا حيث التقى « على »

---

(١) ٣٠ : الرباط المقدس توفيق الحكيم

به « آني » في ملهى « دي باري » بشارع « سان باولي » كما التقى بها في منزلها بمنطقة « جسر الشيطان » .

ويقدم لنا القاص لوحة حية للمكان بلغت درجة عظيمة من الدقة ما جعلها تبدو صورة مجسمة يشاهدها القارئ حين يقرؤها .

والحوادث تقع زمانيا في الفترة التي قام فيها علي بزيارة ألمانيا موفداً من قبل الشركة التي كان يعمل بها حتى حين عودته .

الشخصيات :

من الشخصيات الرئيسية « علي » و « آني » وقد حدد الأديب الأبعاد الثلاثة لشخصياته ، ورسم بريشته الفنية ملامحها وأبرز قسماتها ، وكشف عن طرق تفكيرها مما يزيد المتلقي بالدور الذي لعبته كل شخصية .

وترك المؤلف شخوصه تتحرك بحرية ولم يفرض نفسه عليها ، وجعل القارئ يتعرف على هذه الشخصيات من خلال تصرفاتها ومواقفها في القصة .

ثم هناك من الشخصيات الثانوية « كارل » و « ماكس » وإن كانا يبدوان باهتتين إلى حد ما .

البيئة :

يمتاز الأديب عبد الحميد جوده السحار بقدرته على إدارة عدسته الفنية اللاقطة للأضواء والظلال ، وقد برع إلى حد كبير في نقل وتصوير أبعاد هذه البيئة التي وقعت على أرضها هذه الحوادث ، إلى حد أنه يشعر القارئ وكأنه

يتنقل بالقمل فى أرجاء تلك البيئة التى يحدد معالمها القاص فى إجادة فائقة ، مما يقنع المتلقى بإمكانات الكاتب الآنية ووسائله الفنية ، من ذلك ما سجله الأديب فى هذه القصة مثلا :

١ — وجود فئات عديدة متباينة من فتيات الليل فى مدينة هامبورج .

٢ — كثرة عدد الملاهى التى تقدم استعراضات التعرى المعروفة باسم « الإستربتيز » حيث تقوم الراقصات بخلع ملابسهن قطعة قطعة على أنغام الموسيقى .

٣ — وجود معارض زجاجية تجلس فيها نساء عاريات يعرضن أجسامهن فى صورة مبتذلة .

٤ — سيطرة النزعة الإلحادية على البشر هناك .

٥ — انتشار الحانات والمواخير .

يضاف إلى ما سبق من عناصر : عنصر الأسلوب الذى برع عبد الحميد جوده السحار فى توظيفه لتكتمل حبات العقد فى انتظام هذه القصة التى استغل فيها الأديب كل ما يتصل بالأسلوب من سرد ووصف وحوار ، لتكون آخر النماذج التى استدللنا بها على تنامى القصة وتطورها عبر المراحل التى ذكرناها من قبل .

والحمد لله أولا وآخراً

المؤلف

فهرس المراجع

١ ـ أدباء من السعودية   حسن نوفل
دار الأداب الرياض   ١٩٨٣

٢ ـ الأدب العربي في الجاهلية   عبد السلام عبد الحفيظ
دار البيان   ١٩٨٥

٣ ـ الأدب العربي المعاصر في مصر   شوقي ضيف
دار المعارف ط ٦   ١٩٥٧

٤ ـ الأدب وفنونه   عز الدين إسماعيل
دار الفكر   ١٩٧٧

٥ ـ أعلام الفن القصصي   عثمان نويه مترجم ١٢ عدد
العربية للطباعة   ١٩٥٦

٦ ـ الأقصوصة في الأدب العربي الحديث   عبد العزيز عبد المجيد
دار المعارف   بدون

٧ ـ ألوان من القصة القصيرة في الأدب الأمريكي   العقاد
الأنجلو ط ٢   ١٩٦٣

٨ ـ ألوان من القصة المصرية   محمود أمين العالم
دار النديم   بدون

٩ ـ البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة   نصر محمد عباس
دار العلوم . الرياض   ١٩٨٣

١٠ ـ التصوير الفني فى القرآن سيد قطب
دار المعارف ١٩٧٥

١١ ـ تطور الرواية العربية فى مصر عبد المحسن طه بدر
دار المعارف ١٩٦٣

١٢ ـ تركيب القصة أدوين مور
طباعة هوجارث لندن ١٩٤٣

١٣ ـ التيار الإسلامى فى أدب عبد الحميد جوده السحار
رسالة دكتوراة فرنى عبد الحليم ١٩٨٢

١٤ ـ الحياة فى الدراما أريك بنتل
ترجمة جبرا ابراهيم جبرا بيروت ١٩٦٨

١٥ ـ دراسات فى القصة والمسرح محمود تيمور
مكتبة الآداب بدون

١٦ ـ دراسة أدبية لنصوص من القرآن محمد المبارك
دار الفكر بيروت ١٩٧٣

١٧ ـ الرباط المقدس توفيق الحكيم
مكتبة الآداب ١٩٧٢

١٨ ـ فن الأدب توفيق الحكيم
مكتبة الآداب النموذجية بدون

١٩ ـ الفن القصصي في الأدب المصري الحديث
محمود حامد شوكت دار الفكر ١٩٥٦

٢٠ ـ فن القصة أحمد أبو السعود
دار الشرق بيروت ١٩٥٩

٢١ ـ فن القصة محمد يوسف نجم
دار بيروت ١٩٥٥

٢٢ ـ فن القصة القصيرة رشاد رشدي
الأنجلو ط ٢ ١٩٦٣

٢٣ ـ فن القصة القصيرة في أدبنا الحديث
عبد الحميد يونس دار المعرفة بدون

٢٤ ـ فنون الأدب العربي بالاشتراك
دار المعارف ط ٣ ١٩٧٣

٢٥ ـ في الأدب المقارن زهران محمد جبر
دار البيان ١٩٨٥

٢٦ ـ القصة الروسية في الأدب العربي الحديث
يوسف أسعد داغر . لبنان ١٩٤٦

٢٧ ـ القصة في الأدب العربي الحديث محمد يوسف نجم
ط ٢ بيروت ١٩٦١

٢٨ ـ القصة من خلال تجاربي الشخصية
عبد الحميد جودة السحار
معهد الدراسات العربية ١٩٦٠

٢٩ - مذاهب النقد وقضاياه   عبد الرحمن عثمان
الاعلانات الشرقيه   ١٩٧٥م

٣٠ - محمود تيمور رائد القصة العربية
نزيه الحكيم   ١٩٤٤م

٣١ - محمود تيمور وفن القصة العربية   فتحي الابياري
الاستقامة   ١٩٦١م

٣٢ - نسمات من عبير الأدب   محمد سرحان
المحمدية ط ٢   بدون

٣٣ - النقد الأدبي أصوله ومناهجه   سيد قطب
دار الفكر العربي

دوريات :

٣٤ - الثقافة والفنون   العدد الرابع
رجب   ١٤٠٢ هـ

٣٥ - القصة   العدد ٢ السنة الاولى
وزارة الثقافة   فبراير   ١٩٦٤م

٣٦ - القصة العربية أجيال وآفاق   سلسلة تابعة لمجلة العربي
الكويت   ١٩٨٣م

فهرس الموضوعات

رقم الإيداع ٥٦٠٩ / ١٩٨٧

مطبعة دار البيان بمصر